VIRGILIO DUVAL DEMETRESCU Orașul de aur — tehnici mlxti
VIRGIL FULICIA: Dragoste -GHEORGHE FIRICĂ: On?ul
к
ж
RIVISTA A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN RKPU0LICA SOCIALISTA ROMANIA

Coperta I; PICASSO; Bute de femele (după Cranach cel Tlnir) — llnogravură colorată Coperta IV: GH, ILIESCU-CĂLINEȘTI; Pailre - lemn
FLORIN DRAGO, IRINA GHIDAU, CORNELIA ȘOANCĂ, MARIN GHFORGHE
Dispozitive ío culori: RADU SORIN
Pre/емагев art î itici: TRICA CÍOCArDEL — Presentarsi tehnicii SANDA GUSTI
ИiЬ'iлIaлл ЛЭ Ait
X \5· -Г0'-. C1Г№' SkA* *CiȘm
I il IHIIMI
CO0IbUdS
CONFRUNTĂRI
INTER"
NAȚIONALE
Copenhaga
Răspunzînd invitației pe care a primit-o din partea domnului Laurits Larsen, președintele salonului danez de toamnă (pictură, sculptură, arhitectură, grafică și artă decorativă) organizat la galeria Udstilllngen ved Charlotten-borg din Copenhaga (septembrie -octombrie), sculptorul George Apostu a participat la ediția din 1968 a expoziției cu 20 de lucrări (lemn și piatră) — pe tema «Tată și fiu », « Fluturi » și o serie de « Compoziții ». Alături de artiștii și arhitecții danezi, printre oaspeții străini invitați la această ediție s-au numărat, de asemenea, belgianul Pierre Alechinsky, francezul André Masson, italienii Antonio Calderara și Gianfranco Ar-landi și arhitectul suedez Peter Celsing. Articolele și cronicile apărute în presa daneză (« Ber-lingske Gidende », « Politlken », « Aktuelt », « Land og Folk », « Krlsteligt Dagblad » ș.a.) au comentat cu interes și caldă apreciere prezența sculptorului român la salonul danez. Datorită succesului înregistrat, George Apostu a fost invitat să expună lucrările sale (sculpturi și desene), în cadrul manifestărilor prilejuite de «

Cursurile de artă » (artă modernă, artă nordică și artă chineză), care vor avea loc anul acesta în Danemarca, între 29 iunie și 9 august.

Stuttgart

Expoziția « Molnar șl elevii săi »» deschisă vara trecută la București (sala Kallnderu), a fost organizată (în aceeași formație — cu mici modificări Impuse de condițiile tehnice ale expunerii), în perioada octombrle-ianuarle la Landosge-werbeamt din Stuttgart. Des
chisă sub auspiciile Institutului pentru relații externe din acel oraș» ca răspuns expoziției « Grupului 56 » prezentată anterior la București, expoziția a oferit publicului german un cuprinzător « peisaj » al afișului contemporan românesc, ilustrat de loslf Molnar șl de foști elevi al acestuia — Alexandru Andrei, Stan Baron, Trofin Brânză, Rodlca Dragomi-rescu, Jean Eugen, Alexandru Francise, Serglu Georgescu, Mihal Mănescu, Petre Molnar, Constantin Nlțulescu, Vasile Olah, Constantina Oroveanu, Constantin Pohrlb, Tltlna Rădulescu, I. Slav-nicu, Anamarla Smlgelschl, Mihal Stăncscu șl Radu Velluda.

Primită cu interes — la vernisaj graficianul Anton Stankowski a subliniat «seriozitatea cu care artiștii români se dedică promovării afișului, acest limbaj internațional pe înțelesul tuturor » — expoziția s-a bucurat de o amplă prezentare televizată șl de elogioase comentarii în presă. Cronicarul de la « Stuttgarter Zel-tung », de pildă, spune: «Profesorul Molnar, ca și elevii săi, posedă un dar special de a traduce ideile pe planul vizualității. Soluțiile afișiștilor români sînt concise, au forță expresivă . . » Expoziția constituie o contribuție la adîncirea cunoașterii reciproce între popoare ».

Paris

I

Prezentînd ultimele lucrări ale lui Horla Damian, expuse la Galeria Stadler (15 octombrie — 27 noiembrie 1968), săptămînalul parizian « LExpress » le califică astfel: «construcțiile somptuoase și policrome ale unui român; o viziune asupra lumii ». Despre viziunea originală a lui Damlan, a cărui artă se situează înafara curentelor actuale din Occident (op-art, pop-art, objectorl), vorbesc toate cronicile șl articolele apărute. « Construcțiile actuale ale Iul Horla Damlan — se spune în prefața semnată de Radu Varia — nu sînt nici picturi, nici sculpturi, nici obiecte. Sînt arhitecturi încărcate de o înaltă spiritualitate », Arătînd că opera Iul Damlan prefigurează într-un sens înalt arta viitorului, revista
«Orloc» (Orient-Occident), redactată de renumlțl filozofi al artei, scrie : « Prin formele lor de aspect elementar, pure șl afirmate, operele Iul Damlan se prezintă ca fragmente de arhitecturi gigantice, arhetipale, ale căror origini subconștlcnte ar fi greu de enumerat. Ele traduc, împreună, în mod discret, etapele mai însemnate ale drumului dificil al omului pe calea ce duce la seninătate și fericire ». Cotidianul « Le Monde », remareînd originalitatea profundă a artei Iul Damlan, scrie, sub semnătura Iul Michel Conil Lacoste: «Construcțiile de pollester (material la care Damlan a recurs printre cei dintîi), arcadele, capitelurile decalate, tronurile de aur, niciodată întru-totul simetrice, ridică spre cer o arhitectură impracticabilă, dar care degajă o extraordinară impresie de absență, Un zeu de seamă pare că abia le-a părăsit ori că se va reîntoarce numaidecît printre ele». Statul francez a achiziționat două din operele expuse, pentru muzeele naționale și pentru Centrul Național de Artă Contemporană din Paris.

vincenti и GRIGORESCU

Cu prilejul ultimei vizite întreprinse la București de directorul Filarmonicii din Haga, Hans de Roo, membru al « Cercului de artă » («

Kunstkring ») — una din cele două asociații de veche tradiție din Haga, întrunind cu· noscuți artiști, muzicieni, scriitori etc. — l-a invitat pe Vincențlu Grigorescu să deschidă o expoziție de pictură în capitala Olandei. Răspunzînd invitației, artistul a prezentat la galeria asociației (în septembrie-octombrie) o colecție de 19 lucrări de pictură.

O serie de reviste și ziare* printre care cotidianul de mare tiraj « Haagse Courant », au remarcat această prezență românească. Vizitînd expoziția, oficialități și directori ai unor muzee Și-au manifestat dorința de a cunoaște mișcarea plastică din țara noastră, sugerînd studierea posibilității de a se organiza în Olanda o expoziție de artă contemporană românească.

HORIA HORȘIA

r: —— —

I

CADRAN

Colective sau individuale, omagiale sau retrospective, expozițiile anului 1968 au înscris în agenda vieții culturale importante evenimente. Ținînd seama de ecourile din presă, semnalăm cîteva dintre manifestările semnificative. Sculptorul Henry Moore a fost sărbătorit (la 70 de ani) prin expoziții la Londra (Tate Gallery), Ottawa, Rotterdam, Düsseldorf. Lucrările lui Lucio Fontana, promotor al artei spațiale, au fost expuse la Paris, Düsseldorf, Genua șl Milano, iar după moartea sa (septembrie 1968) la Bruxelles («Hommage à Fontana»). La Dortmund, Baden-Baden, Copenhaga, Zürîch, Barcelona și București, expoziții omagiale au fost dedicate lui Pablo Picasso, iar la Saint Paul de Vence o semnificativă retrospectivă l-a fost consacrată lui Mirò («Hommage à Mirò»). Arta canadiană s-a bucurat de o largă audiență, fiind prezentată ia Ottawa, în a Vll-a Bienală de pictură canadiană, la Edinburg («Canadian Art» 1968), Lausanne («Art Canadien ») și la Paris, la Muzeul Național de artă modernă (« Canada, art d’aujourd’hui»). Un comitet compus din directorii unor mari muzee din New York, Paris, Düsseldorf, Amsterdam șl Stockholm a selecționat 500 de lucrări a 50 de artiști europeni pentru expoziția «Peintres européens d’aujourd’hui », care, după organizarea ei la Paris (Musée des arts décoratifs), a fost programată la cîteva importante muzee americane din New York, Washington, Chicago, San-Francisco și Atlanta. «The Art of Real» (Muzeul de artă modernă din New York) a permis o privire de ansamblu asupra creației artiștilor americani în ultimii 20 de ani. Fresce de Giotto, Lorenzetti, Andrea del Sarto, desprinse, cu o tehnică specială, de pe pereții palatelor și bisericilor italiene, au fost prezentate într-o expoziție excepțională : «The Great Age of Fresco » — Marea epocă a frescei (Metropolitan Muséum, New York). La Torino, « Gravura europeană din secolul XV pînă în secolul XIX » a oferit un prilej unic de documentare asupra artei gravurii de-a lungul a șase veacuri. La Lisabona, « Pictua și sculptura portugheză de la naturalism pînă azi » a înfățișat o panoramă a curentelor europene, filtrate prin sensibilitatea artiștilor portughezi. Centenarul « Restaurației Meiji », care a deschis japoniei comunicația cu lumea culturii occidentale, a fost marcat la Tokyo de patru mari expoziții: Rembrandt (pentru prima oară în Extremul Orient), Bonnard, Modigliani (uleiuri, desene, sculpturi) și « Pictura japoneză în ulei» (tehnică introdusă aici în secolul trecut). Și, în încheierea acestei sumare reviste a expozițiilor anului 1968, să mai amintim, printre altele, retrospectiva « Bauhaus » de la Stuttgart, Expoziția internațională de

desene originale de la Rijeka (Iugoslavia), prezentarea amplă la Grand Palais (Paris) a « Artei ruse de la sclți pînă în zilele noastre ».
M. p.
avangardă. « Operele expuse - a menționat M. Ceysson — nu exprimă o formă tradiționala de artă. Sînt făcute să uimească. Multe dintre ele sînt « parodii » ale operei de artă. Dar aceste contestări ale artei sînt ele însele contestabile și nu angajează gustul nostru pentru a le considera lucrări de artă. Le privim cu ochii etnografului șl nu cu cei ai criticului. Vrem ca această secție să fie permanentă și, totuși, în continuă schimbare. Lucrările vor fi expuse timp de șase luni sau un an, dar tot așa de bine vor putea fi retrase de către artiști cînd vor dori, sau readuse de noi atunci cînd vom considera că ele aparțin unui alt domeniu decît cel al cercetărilor ».
Muzeul din Bordeaux a consacrat recent o expoziție specială unor desene și gravuri inedite ale lui Georges Rouault, provenite în cea mai mare parte dintr-o donație a doamnei Isabelle Rouault. Este vorba de ilustrațiile pentru cărțile Patimile de André Suarés și Reîncarnarea lui Père Ubu de Ambroise Vollard. Cu această ocazie a fost prezentat, în premieră mondială, un film dedicat operei lui Rouault, realizat de P. Courthion și fiii pictorului.
Parisul va găzdui în anul 1969 o seamă de expoziții de mare anvergură printre care se numără: «Biserici medievale din Finlanda» (Conciergerie), «O mie de ani de artă poloneză» .(Petit Palais), «Chagall» (Orangerie), «Bicentenarul Napoleon » (Grand Palais, Petit Palais și Malmaison), « Centenarul Matisse» (Petit Palais), « Comori de artă olandeză în muzeele franceze » (Orangerie), «Nikos Piromanișvili — pictor georgian» (Petit Palais). Muzeul Național de Artă Modernă va organiza un ciclu de zece expoziții consacrate unor mari maeștri care au influențat considerabil arta secolului nostru sau unor importante școli și mișcări de artă: Brâncuși, Hartung, Mondrian, Pascin, Paul Klee, Arhi-penko, Van Doesburg, Desnos, Bauhaus și Arta contemporană japoneză.
După aproape două mii de ani, au fost regăsite, în preajma orașului sicilian Enna, ruinele termelor vechiului Agyrium, care a fost descris în cea de 40-a carte a lui Diodor din Sicilia. Ruinele corespund exact acestor descrieri. Primele săpături au scos la iveală un stabiliment termal, un mormînt, picturi murale și un paviment în mozaic din epoca romană imperială.
La Paris, la galeriile de artă Knoedler, a fost deschisă recent o expoziție a sculptorului Etienne Hajdu, originar din România, Expoziția a cuprins un mare număr de lucrări în piatră, lemn, bronz șl aluminiu eloxat, din ultima perioadă de creație. Subliniind calitatea și noutatea sculpturilor, în special a celor executate în aluminiu eloxat, critica de artă a apreciat aproape în unanimitate că expoziția « a constituit unul din evenimentele artistice ale sezonului ».
importante de acest gen din lume. Muzeul va prezenta opere ale pictorilor francezi contem porani. Un spațiu anume este destinat Mesajului biblic al lui Marc Chagall.
Metropolitan Muséum din New York a achiziționat recent de la colonelul C, Michael Paul una din sculpturile celebre ale secolului al XIX-lea, Ugolino de Carpeaux (1865). Sculptura este executată în marmură, replica ei în bronz aflîn-du-se la Luvru.
Datorită domnului Oscar Ghez, colecționar competent al pictorilor francezi impresioniști și post-impresioniști, Geneva va avea un nou muzeu. Instalat într-o clădire de epocă, muzeul va prezenta cîteva sute de tablouri ale celor mai reprezentativi pictori dintre 1860 și 1910»

Periodic vor fi organizate aici expoziții speciale consacrate unuia sau altuia dintre marii pictori reprezentați în muzeu.
Nadia Léger, văduva cunoscutului pictor francez, a donat Casei centrale a cineaștilor din Moscova un vitraliu executat de Nadia Léger și Georges Bauquier după schițele lui Fernand Léger. Compoziția reprezintă două tinere fete cu buchete de flori și ramuri de măslin în mîini, înconjurate de porumbei.
Nicolas Schoffer, unul dintre contestatarii cei mai fermi ai Bienalei venețiene ediția a XXXIV (și-a închis în mod demonstrativ expoziția, din cauza atmosferei de scandal a bienalei), a primit totuși distincția ce i-a fost acordată: Marele premiu. Nu fără a-l « contesta ». Pentru că — după cum spune Schoffer — dacă, în ceea ce privește competițiile olimpice, performanțele sportivilor constituie o realitate palpabilă, e dificil și riscant a emite judecăți și aprecieri clasificatoare pe planul creației, în contextul imediat, contemporan, al mișcărilor artistice. Așa că, suma de două milioane lire italiene pe care i-o aducea premiul, Schoffer a donat-o pentru artiștii vîrstnici, lipsiți de mijloace și, poate, uitați de cei care i-au aplaudat și distins odinioară.
Schoffer, azi în vîrstă de 57 de ani, s-a stabilit de multă vreme în Franța (trăiește și lucrează la Paris în cartierul Montmartre). Din 1948 este socotit unul dintre pionierii artei cinetice (lumină și mișcare); spectacolul audiovizual de la Liège din 1961 a fost înregistrat ca o dată importantă în istoria artei contemporane. Printre realizările sale de marcă se numără, de asemenea, cea dlntîi prismă de înaltă densitate vizuală (milioane de imagini-secundă); printre cele recente — un balet lumino-dina· mic la Opera din Hamburg, iar printre proiecte - o sculptură destinată Japoniei. O preocupare ambițioasă a artistului este aceea de a realiza la Paris un « turn-lumlnă » înalt de 347 metri « la scara orașului ». Pe alt plan, Schoffer definitivează, in prezent, redactarea unul volum despre arta viitorului.
La Muzeul de Artă din Salnt-Etlenne s-a
deschis în octombrie 196
o secție de « artă
experimentală », unica de acest gen în Franța șl Europa, La Inaugurare, M. Ceysson, conservatorul muzeului, a arătat că această secție va reuni creații ale artiștilor care fac cercetări de
Municipalitatea orașului Nisa a hotărît construirea unul mare muzeu de artă modernă, care se presupune că va fi printre cele mal
Galeria Națională a Canadei din Ottawa a achiziționat recent un desen de van Gogh La mare, datat 1881, șl o sculptură în lemn* de

haul Gauguin, Portretul lui Meyer de Haan exécutât la Pouldu, probabil în luna noiembrie 1889.
terca falsurilor, returnarea operelor scoase ilicit peste granițe, dar se prevede și admiterea liberului schimb oficial de valori arheologice, bineînțeles cu autorizații exprese.
Lucas, Vasquez Diaz, Roberta Domingo, Antonio Sanchez, sau sculpturi înfățișîndu-i pe Vicente Pastor, Manolete, Antonio Bienvenida etc. Muzeul posedă de asemenea o interesantă colecție de afișe ale coridelor.
Sălile de la Petit Palais din Paris au găzduit în luna noiembrie o interesantă expoziție intitulată «Baudelaire, poet și critic de artă», organizată cu prilejul centenarului Baudelaire. Pe lingă manuscrise ale poeziilor și texte de critică, unele» de asemenea, în manuscrise originale, au fost expuse multe din tablourile pe care Baudelaire le-a

elogiat sau criticat în cronicile sale, realizîndu-se astfel, peste decenii, o confruntare între intuițiile și judecățile de valoare ale criticului și judecata timpului.

Deschisă în sălile Muzeului de artă modernă din Paris în perioada septembrie-octombrie, expoziția pictorului american contemporan Rauschenberg, notoriu reprezentant al « pop-art »-ului, a stîrnit o adevărată furtună în viața artistică. în general, critica îl consideră pe Rauschenberg un « provocator deliberat » și refuză să admită că opera lui anunță arta viitorului, cu atît mai mult cu cît, în ultima vreme, ideea întoarcerii la arta figurativă de înaltă ținută umanistă cîștigă teren.

După o serioasă renovare, la Muzeul din Meudon au fost inaugurate în 1968 noi săli, unele din ele rezervate scriitorilor și muzicienilor care au locuit șl creat în celebrul castel : Rabelais, Jean-Jacques Rousseau, Wagner, Louis-Ferdinand Céline, Jacques Maritain. O sală este consacrată lui Rodin, o alta gravorilor care au lucrat la Meudon în secolul al XIX-lea — Bresdin, Daniel Vierge, Paul Huet, Brac-quemond etc. într-o ultimă sală sînt prezentate opere ale unor artiști contemporani originari din Meudon și Chaville, ca Dunoyer de Segon-zac, Arp, Stahly.

•   «   · Í

1 J   '   *   -   Í

La cunoscutele galerii de artă Kenedy din New York a fost organizată recent una din cele mai mari expoziții consacrate operei lui Ben Shahn. Inspirîndu-se din realitatea socială americană contemporană, în special din viața oamenilor nevoiași și a negrilor, opera lui este pătrunsă de un viu spirit umanist. Expoziția a cuprins pictură în ulei și acuarele, gravuri, desene și afișe din toate perioadele de creație.

Muzeul Universității din Standford a achiziționat recent numeroase opere de valoare. Printre acestea figurează schițele lui Géricault pentru Judecata de apoi, o pînză de Lorenzo Passinelli, Irodiada primind capul Sfîntului loan Botezătorul, prețioase stampe chinezești și japoneze etc.

în Spania, la Valladolid, s-a inaugurat în toamna < anului trecut « Muzeul Cristofor Columb ». Instalat într-o clădire datînd din secolul al XVI- -lea, muzeul reunește sculpturi în lemn din același secol, diverse planuri și hărți, numeroase picturi și posedă o bibliotecă cu prețioase alte documente istorice, o parte dintre ele provenind din Arhivele din Simancas, iar altă parte reprezentînd recenta donație a dulcelui de Veraqua, descendent în linie directă din Cristofor Columb.

- Alături de cele șase opere existente deja în muzeele din S.U.A., semnate de Gentileschi (1563—1639), Institutul de artă din Detroit a achiziționat recent încă două pinze ale pictorului dintre care Tînără fată cu vioara este considerată o capodoperă.

O mare expoziție van Gogh, reunind peste 100 de pinze, desene și scrisori ale marelui pictor, a fost deschisă la Londra, între 24 octombrie 1968 și 12 ianuarie 1969, în sălile de la «Victoria and Albert Muséum ».

Muzeul de artă al Institutului Carnegie din Pittsburgh a achiziționat un Autoportret de Cézanne. Pictat în 1885, autoportretul îl prezintă pe Cézanne tînăr, așa cum apare el într-o fotografie din 1872.

Sălile cazinoului din Knokke-Le-Zoute (Olanda) au găzduit anul trecut, vreme de cîteva luni, o ampla expoziție intitulată « Comorile supra-realismului ». Au fost prezentate lucrări ale unor reprezentanți recunoscuți ai suprarealis-mului, de la Marcel Duchamp la Péverelli, ilustrînd evoluția acestui curent.

Asociația « Contra-Club » din Bonn a organizat în două trenuri accelerate, care circulă între Hamburg și München, «galerii» de pictură modernă. Expuse în vitrine de sticlă bine închise, pînzele, în număr de 25, aparțin unor artiști din regiunea Koln — Bonn, și sînt schimbate în fiecare lună. Scopul mărturisit al acestei originale expoziții volante este de a apropia publicul de arta modernă.
« 12 artiști moderni de vază » (Agam, Albers, Biel, Calder, Le Parc, Lohse, Mack, Rickey, Schõffer, Sato, Tinguely, Vasarely) s-a intitulat expoziția deschisă inițial la galeriile de artă Denise René și Hans Mayer din Kõln, iar din luna noiembrie la Muzeul de artă modernă din München.
19 galerii marcante de artă din Republica Federală a Germaniei au organizat la Kôln, din octombrie 1968 și pînă în ianuarie 1969, al doilea «Tîrg de artă modernă contemporană ». Ca și primul tîrg, el a fost de fapt o mare expoziție cu vînzare care a permis să se ofere amatorilor și cunoscătorilor o panoramă cît mai bogată a artei contemporane din R.F. a Germaniei, cu toate personalitățile, căutările și curentele existente.
Muzeul de artă din Philadelphia și-a îmbogățit recent patrimoniul cu o serie de sculpturi de Maillol, Henry Moore, Matisse și Picasso.
« Dada 1916—1966 » — s-a intitulat o amplă expoziție organizată la Glasgow la «The Scottish Arts Council Gallery » în octombrie-noiembrîe 1968, de către Institutul Goethe. Alături de operele expuse, 296 de fotografii au ajutat la completarea cronicii mișcării « Dada ».
Galeria de artă din Ontario (Canada) a expus, începînd de la 1 noiembrie 1968, 70 din cele mai noi achiziții ale sale de artă europeană și americană. Printre ele se aflau de Chardin, Picasso, Matisse, Maillol, Greuze etc.
opere semnate Léger» Braque,
Galeria de pictură a Muzeului de stat din Erevan s-a îmbogățit recent cu o remarcabilă pînză, Uciderea pruncilor de Luca Sîgnorelli. Donatorul tabloului este un negustor italian de origine armeană, Artavazd Mildonian, stabilit la San Remo.
Pentru a preîntîmplna furturile lucrărilor de artă, în special ale celor de artă antică, din ce în ce mal numeroase, în ciuda severelor măsuri de securitate luate, la Consiliul Europei (Occidentale) a fost depus un proiect pentru înființarea unui « Interpol al artelor ». Proiectul preconizează elaborarea unei « Carte internaționale de protecție a artelor » și, în același timp, stabilirea unor zone arheologice protejate. In acest sens se pune un accent deosebit pe o mai strînsă colaborare Internațională pentru autentificarea obiectelor de artă, comba-
Complet renovat, « Muzeul din Madrid, Instalat în arenele șl-a redeschis porțile la sfîrșitul lunii octombrie 1968. Bogata colecție a muzeului ilustrează — prin diverse documente, opere șl obiecte de artă — Istoria tauromahiei. Printre exponate figurează portrete ale cunoscuțllor toreadori
Tauromahiei » « Las Ventas »,
1968.
/.θ eXpo2iție consac**ată lui Boris Kustodîev (18/2->1927) a avut loc la Astrahan, orașul natal al pictorului. Galeria de artă care-l poartă numele a prezentat vizitatorilor peste 160 de uleiuri ale artistului, mare parte împrumutate de Galeriile Tretlakov, de Muzeul rus din Leningrad sau de alte colecții.
ION TĂTARU

Ateneul Român — Aspect de la festivitatea consacrată Centenarului nașterii lui Ștefan Luchian

CENTENAR LUCHIAN

Din inițiativa Uniunii artiștilor plastici, în colaborare cu Comitetul de stat pentru cultură și artă, Secțiunea română a Asociației Internaționale a criticilor de artă, Comitetul național AI AP, Muzeul de artă al Republicii, Muzeul Simu și alte instituții de cultură, a avut loc în cursul lunii decembrie 1968 o suită de manifestări consacrate sărbătoririi Centenarului nașterii lui Ștefan Luchian.
Festivitatea de deschidere a acestor manifestări s-a desfășurat într-un cadru solemn la 12 decembrie în sala Ateneului Român. Artiști, critici, istorici de artă au omagiat memoria lui Ștefan Luchian în complexa ei semnificație. Printre vorbitori a fost prezent DL Jacques Lassaigne, președintele AICA, autor al unei remarcabile monografii închinată, cu trei decenii în urmă, operei și vieții lui Ștefan Luchian.
Tot la 12 decembrie s-a inaugurat — în sălile Muzeului de arta al Republicii — expoziția «Peisajul și compoziția de plein-air în opera lui Ștefan Luchian», cuprinzînd o amplă selecție de uleiuri, pasteluri și acuarele. La 15 decembrie s-a deschis în cele două etaje ale Muzeului Simu expoziția « Luchian înnoitorul » în care opera lui Luchian e situată în contextul Școlii românești, în expunere comparativă. Studenții Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » au închinat centenarului o expoziție de pictură deschisă în sălile Kalinderu.
La sediul U.A.P. din București a avut loc, în ziua de 13 decembrie, un colocviu omagial. De asemenea, la Muzeul de artă al Republicii s-au întîlnit în mai multe r înduri artiști, scriitori, colecționari, muzeografi, împreună cu studenți și publicul larg pentru a sublinia multiplele laturi ale moștenirii spirituale lăsate de Luchian . în principalele orașe ale țării au fost organizate manifestări similare — conferințe, colocvii — în cadrul cărora artiști, critici și alți oameni de cultură au relevat valoarea operei lui Ștefan Luchian și perspectivele pe care le-a deschis școlii românești moderne de pictură.

L· DUMITRU GHIAȚĂ: Fiorii carpatinii — ulei
2. GABRIELA PĂTULEA DRĂGUȚ: Fluture—ulei
3. ION MUSCELEANU: Fată cu chitara — ulei
4. GHEORGHE TOMA-Z1U : Peisaj moldovean — ulei
5. HENRI CATARGI: Poi-
6.
7-
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

i ¿I
MARINE-ulei
sai la mare
RÒDICA
SCU: Voronețeni AURELIA BELI CIN CU HEINRICH : Elevi la culesul porumbului. — ulei CORNELIU BABA: Peisaj
FRANC1SC BARTOK: Fata in nesiru — ulei
VIOREL MĂRGINEAN: Cinte c pentru Unire — ulei

VASILE PINTEA: Țara Zarandului — ulei
BRĂDUȚ COVALIU: Mihai Viteazul la Alba lulia — ulei
LUCIA IOAN : Unire — ulei
ION SĂLIȘTEANU: 1 recerea Carpaților în 1918 —ulei
C \

' ’ţ · ■ *
r Ú

i ♦· 1 •W.

8
*
SALA DALLES
BIENALA
PICTURĂ Șl SCULPTURĂ
1968
DORIAN SZASZî Eroi de la Mărășești — ulei
FLORIN NICULIU: Intervale — ulei
M. H. MAXYî Cine sînt ucigașii? — ulei și colaje
11
12
14
10
13
ION BIȚAN: Portretul zootehnistului Timar — tehnică mixtă.
HENRY MAVRODIN: Vî-nătoare — ulei
SABIN BĂLAȘA: Solie de pace — ulei
MIRCEA IONESCUîI Omagiu lui Emil Racoviță— tehnică mixtă
OCTAV GRIGORESCU: Orfeu — ulei
CONSTANTIN BLENDEA: Meșterul Manóle — ulei VAL. GHEORGHIU: Noaptea miresei — ulei
ION PACEA: Natură statică cu mască — ulei
MIRCEA VREMIR: Miting la Cluj — ulei
GRIGORE SPIRESCU :
Sărbătoare — ulei
NICOLAE IACOBOVITS: Instrumente muzicale — ulei
10

a două corpuri de clădiri, cel al casei lui Mavrogheni din secolul al XVIII dea și cel al unor atenanse, probabil mai vechio Acest fapt a condus la ideea renunțării la unele modificări nesemnificative aduse Hanului Manuc pe vremea transformării lui în Hotel Dacia, problemă care a făcut obiectul unor dezbateri largi în Comisia Monumentelor Istorice, convocată pe șantier♦ Dezbaterile au dat posibilitate colectivului nostru să pună accentul pe valorificarea unor construcții civile dintre cele mai prețioase ale Bucureștilor de odinioară o Succesivele descoperiri făcute odată cu cercetarea structurilor și arhitecturii, ca și ornamenticii de detaliu a acestor clădiri, au relevat unele aspecte nebănuite,
arătînd că teama de pastișă a unor restauratori fideli principiului de restaurare istorică și de conservare intactă a tuturor epocilor de construcție din ființa unor monumente, nu-și poate avea întotdeauna locul♦ îndepărtarea unor elemente tîrzii care desfigurează arhitectura autentică a celor două clădiri menționate a fost un act de curaj care

s-a dovedit a fi salutar. Potrivit aceluiași principiu, vestigiile palatului domnesc din strada Soarelui vor fi dezbrăcate de toate adao surile suprapuse în secolul al XIX-lea, pentru a fi prezentate
cu ele
entele autentice conservate.

Atingem însă astfel și chestiuni de interes foarte actual — care depășesc problema restaurării în sine. Lipsa de informații — sau unilateralitatea lor — a făcut aproape imposibilă, pînă în zilele noastre, analiza temeinică a arhitecturii civile urbane din România și a legăturii acesteia cu arhitectura populară. Interesul constructorilor, ca și al cercetătorilor, a fost suscitat, în primul rînd, de arhitectura bisericească și boierească, arhitectura urbană fiind în general ignorată. Mai mult de trei-patru case vechi din București — și acestea discutabile ca puritate stilistică — nu sînt menționate în studiile de istorie a arhitecturii, în timp ce sute de case de autentic stil românesc, existente încă în capitală și în alte orașe, ne fiind cercetate ori puse în valoare, par multora drept fenomene minore și nesemnificative.

în ceea ce privește arhitectura țărănească, poate cu excepția unor studii de etnografie, cercetările au pus în lumină mai ales valorile ei ornamentale, și nu atît principiile constructive, valorile arhitecturale care o caracterizează. Mi se pare util sa subliniem faptul că printre aceste caracteristici se numără, de pildă, unitatea volumetrică și ritmică, logica foarte strînsă a sistemului constructiv, rolul funcțional al pridvorului care face legătura organică cu mediul exterior, cu natura. Derivînd direct din arhitectura țărănească, arhitectura urbana românească a dezvoltat asemenea caracteristici, pe căile de trecere în major. Revelatorie pentru arhitectura bucureșteană autentică este, în acest sens, casa Spătarului, cu pridvorul închis la etaj, deschis la parter, orientat spre curte, cu acoperiș inițial de șindrilă și cu fațadele închise decorate cu pilaștri și semne solare de inspirație țărănească. A contesta valoarea plastică, arhitectural-constructivă, a acestei case înseamnă să ai în fața ochilor paravane stilistice care împiedică vederea oricărei alte arhitecturi decît cea învățată în școli.

Numai prezen tări cvasi «muzeale ale acestei autentice arhitecturi urbane, de felul celor pe care le prilejuiesc lucrările din zona Curtea Veche, pot avea consecințe de ordin
teoretic și practic — anume reconsiderarea arhitecturii urbane românești și valorificarea tradițiilor ei în arhitectura noastră contemporană.

Coincidența unor soluții ale arhitecturii tradiționale românești cu cele ale arhitecturii moderne ușurează nespus de mult efortul pe care trebuie să-1 depunem în direcția amin·* tita înainte. Atașamentul arhitecturii moderne pentru aerian, pentru volume și ritmuri imitare, pentru registre continui de reflexe, pentru contactul la sol prin piloti se regăsește — să spunem, printr-o fericită întîmplare, — în arhitectura tradițională urbană românească. în loc de pereții din metal și sticlă, secolul XIX românesc a utilizat pereții de lemn și sticlă pentru aceeași nevoie de comunicare cu natura.

Brutalismul japonez care tentează astăzi pe multi arhitecți români, ca formulă plastică, noul baroc corbusian, organicismul, arhitectura totală, arhitectura de cercetare sînt formule plastice care dau satisfacție multor creatori: ele pot fi căi de actualizare a arhitecturii tradiționale românești dacă sînt considerate numai ca sensuri de exprimare și nu ca scop în sine. Astfel, trecerea prin

creștere a unei cule într-un program modern cu structuri de beton poate satisface tendința spre brutalism plastic, așa cum extensiunea casei țărănești cu pridvor continuu pe două nivele duce cu siguranță la soluționări moderne, cu utilizarea unor materiale adecvate.
Nu prin eforturi supraomenești de transfigurare și sublimare a arhitecturii tradiționale se poate ajunge la actualizarea acesteia, ci prin respectarea sensurilor sale, prin păstrarea unor principii constructive care au fost expresia concepției noastre arhitecturale. Preluarea directă de elemente nu poate duce la o autentică arhitectură românească modernă, dacă ritmul, volumul, structura, lumina n-au fost utilitate în sensul strict tradițional, dacă echilibrul maselor de lumină și de umbră nu e respectat; cu alte cuvinte, nu se poate vorbi de o preluare de elemente, ci de preluarea unei viziuni de ansamblu.
Colectivul de cercetare și proiectare a reorganizării zonei Curtea Veche este convins că experiența aceasta va constitui un început pentru punerea în valoare a centrelor noastre istorice, pentru încercarea de a le reda personalitatea prin restaurarea și valorificarea construcțiilor cu caracter autentic; pe de altă parte, un început pentru studiul sensurilor urbanisticii tradiționale și chiar pentru cele ale viitoare-loi sistematizări ale orașelor noastre cu nuclee istorice similare. In București, acțiunea nu ar trebui să se limiteze doar la această enclavă a orașului. Zone aproape la fel de bogate in arhitectura tradițională se găsesc atît în apropierea cartierului Curtea Veche, cît și în altele mai îndepărtate.
Arhitectura contemporană din țara noastră va ή condamnata la imitarea unor modele străine și, într-un fel, la mediocritate, atîta vreme cît tradiția nu va fi vie în ochii tuturor. Nu putem fi originali decît ancorați în tradiție; altfel nu este posibilă decît soluția plagiatului, oricît de variate ar fi sursele de inspirație. Talentul, sensibilitatea, personalitatea arhi-teetuku creator au nevoie de un reazem și acela este tezaurul de experiențe acumulate și decantate îndelung de generații. Or, tocmai acest lucru încearcă să-1 facă posibil restaurarea ș reamenajarea nucleului istoric al orașului București.
* ₽

V ASILE DRĂGUȚ
Cunoscînd realizările de pînă acum, expoziția de planuri și macheta de la - uzeu unici piuluî București, de asemenea principalele luări de poziție din cadrul discuțiilor organizate a Uniunea Arhitecților, îmi voi îngădui unele observații. înainte de toate, doresc sa-mi exprim deplina satisfacție în legătură cu hotărîrea de a decreta zona Curții Vechi rezervație istorica, inițiind un amplu proces de cercetare, restaurare și valorificare a principaleloi edificii păstrate. Este evident că soluțiile ce vor fi adoptate de restauratori urmează a ține în primul rînd seama de rezultatele cercetărilor arheologice și documentare. Se pune, însă, problema alegerii uneia dintre principalele soluții aduse în discuție: conservarea arheologică șt transformarea zonei intr-un muzeu de ruine acoperite cu chape de beton sau, dimpotrivă, încercarea curajoasă de a reconstrui, fie și ipotetic, unele edificii pentru realizarea unui cadru cu puternice resurse de evocare istoiică» în simpozioanele care au avut loc la Uniunea Arhitecților, au fost propuse argumente în favoarea ambelor teze. în ce mă privește țin. să precizez, din capul locului, că, în principiu, sînt împotriva reconstrucțiilor care nu se întemeiază pe o solidă bază documentară.

în cazul dat este vorba de o zonă cu un trecut istoric bogat, dar care, din nefericire, a fost incisiv afectată de distrugeri și reconstrucții lipsite de valoare. Secolul al XIX-lea a fost deosebit de vitreg cu monumentèle Bucureștiului și nu trebuie iertată administrației vremii distrugerea sistematică a numeroase edificii evocatoare pentru trecutul orașului. Adus la treapta unui oraș fără istorie (din nefericire demolarea recenta a caselor Maiorescu și Macedonski dovedește că edilii n-au învățat nici astăzi să respecte tradiția de cultură a capitalei noastre), Bucureștiul are, în sfîrșit, șansa unei reparații. Consider că este o datorie să se redea bucure-ștenilor convingerea că sînt urmașii unei așezări a cărei istorie multiseculară a înscris numeroase pagini de glorie. Aș fi fericit dacă din colaborarea istoricilor cu arhitecții ar rezulta un nucleu urbanistic capabil să convingă și să emoționeze. Cînd legăturile cu istoria au o bază trainică, curajul reconstituirilor nu este un păcat Sînt cazuri cînd asemenea îndrăzneli au prilejuit creații arhitectonice de înaltă valoare pe care istoria le-a legitimat cu promptitudine. Istoria prezentă a orașelor Poloniei martire ar fi lipsită de culoare și s-ar estompa în anonimatul arhitecturii standardizate dacă n-ar fi existat epopeicul efort al reconstrucției integrale. Un asemenea efort de reconstrucție reprezintă el însuși o pagină de istorie care, în perspectiva anilor, va înnobila și mai mult noile edificii, pe care chiar și specialistul cel mai pretențios le va considera cu respect. Dar pentru aceasta, repet, este necesară o adîncă înțelegere a mișcărilor istorice, în spiritul lor, o caldă participare la valorile evocate.
în general cred că întreaga zonă va trebui să păstreze un pronunțat caracter utilitar. Comerțul mărunt cu articole fără identitate va trebui să facă loc unor magazine specializate anticariate, librării, galerii de artă, mici ateliere de artizanat, de asemenea berarii și cafenele cu caracter de cluburi artistice. O anume decență este necesar să fie păstrată în întreaga zonă pe care mi-o imaginez ca pe un centru al bunului gust. Ideea de a transforma Hanul Gabroveni într-un hotel turistic completat cu un număr de ateliere de creație și magazine de artă mi se pare a fi întru totul indicată. Mai puțin clară este tematica Hanului Manuc, unde se vorbește în același timp despre un hotel de lux, despre un muzeu al comerțului, despre magazine, baruri ș.a.m.d. Mă gîndesc că aici ar putea fi prezentate diverse colecții de artă, rezultînd din donațiile tot mai numeroase în ultimul timp. Nu știu în ce măsură este posibilă realizarea unor dotări corespunzătoare unui hotel de lux. înclin să cred însă că nu trebuie forțată nota în sensul satisfacerii unor capricii de turist bogat. Ansamblul propriu-zis al Curții Vechi, în [mod firesc, urmează să fie valorificat pe plan muzeistic.
Cele cîteva decenii de năstrușnică arhitectură zisă « neo-românească », patronată de experiențele bineintenționatului dar nu și bineinspiratului Ion Mincu (noroc ca nu s-a construit uriașul cataif al primăriei București) au reușit să falsifice, pentru foarte multi, conceptul de arhitectură românească. Pedalîndu-se pe ideea de pitoresc, pe decorația abundentă și eteroclita, s-a uitat ca, de fapt, în tot ce are mai reprezentativ, arhitectura românească, populară si cultă" se distinge prin sensul dat de masele sobre și echilibrate, prin funcționalitate și clasicism. Ar fi desigur o greșeala sa se exagereze calitățile arhitecturii cu geamlîc și să se vadă în pridvoarele vitrate un precursor cauzal al arhitecturii moderne. Este, totuși, marele merit al arhitectului Constantin Joja acela de a fi atras atenția asupra arhitecturii urbane românești din secolul trecut, arhitectură

caracterizata prin larga folosire a vitrajelor. Am convingerea că reconsiderarea nuanțată a acestui ip de arhitectura poate conduce la soluționări originale, aplicabile cu folos în arhitectura contemporana românească.mmitectura

Pivnița Corpului de gardă (încorporat ulterior Hanului Manuc), probabil secolul al XVI bica

Casa domnească — stucatură originală de fațadă, secolului XVШ-Iea (detaliu)

Hanul Gabroveni — poarta originală, secolul al XIX-lea

15

Arh. prof. RICHARD BORDENACHE

Ampla acțiune întreprinsă în zona Curtea Veche este inevitabil dependentă de noile elemente pe care le vor mai aduce ulterioarele cercetări.

în raport cu această precizare, este necesar să notăm că, datorită succesivelor degradări sau avatare prin care au trecui: vestigiile arhitecturale amintite, înainte și după 1804 — data transformării fostei reședințe a lui Mavrogheni în Hanul lui Ma nuc —, o anumita prudență ne împiedică să anticipăm asupra caracterului reconstituirii vechiului ansamblu, în trăsăturile uneia sau alteia dintre perioadele trecutului său istoric. Cu alte cuvinte, trebuie să ne așteptăm ca — în final — remodelarea cartierului să însumeze nu numai diferite restaurări de edificii, în principalele lor faze de construire sau de transformări desfășurate în decurs de cîteva sute de ani, nu numai diferite modalități de punere în valoare a unor vestigii parțial conservate, dar și restructurări de aspecte urbane ale unei părți, încă neidentificate, din planimetria centrului istoric al orașului de altădată. În acest caz, dificultatea definirii de pe acum a concepției care va sta la baza acțiunii de reorganizare a întregii zone constă în selecționarea epocilor la care trebuie să recurgă toată această vastă operă de restaurare, fără să dăuneze unității de ansamblu și evitînd aventura unui « potpuriu » de reminiscențe urbano-arhitecturale.

în consecință, necesitatea astăzi recunoscută de a reda capitalei tradiționala arhitectură a vechiului său nucleu urban impune o anumită suplețe în interpretarea teoriilor contemporane cu privire la « restaurarea centrelor orășenești istoricește constituite». De aceea, între limite convenabile, trebuie acceptată și soluția unor «restaurări de inovație» menite să restabilească echilibrul dintre destinațiile atribuite celor mai marcante edificii după restaurare, ambianța lor interioară (confort, mobilier, decorație) ca și cea exterioară, arhitectural-peisagistică (stil, ornamentistică și materiale de epocă, sistematizare verticală, înverziți etc.). Totuși, grija absolutei autenticități — acolo unde există martori cerți și este posibilă o confruntare cu datele documentare ale epocilor cunoscute — mi se pare singura măsură care poate elimina orice « inovație » arbitrară ce ar scoate obiectele restituite din reala lor atmosferă originală.

Este greu să stabilim o comparație de valoare între puținele vestigii istorice ale orașului București și multitudinea de exemplare din alte colțuri ale țarii, sau de peste graniță. De aceea, însușirea nedeliberată a unor teorii admise în alte cazuri aparent similare, înainte de epuizarea diagnozei arheologice și arhitecturale la care ne-am referit, nu este indicată pentru cazul în speță. S-ar putea spune că pledăm pentru desăvirșirea cercetării aplicative, intr-un moment cînd presează urgența lucrărilor de reorganizare și modernizare a zonei. Dar nimeni nu-și poate asuma răspunderea unei rezolvări ipotetice, cîtă

vreme — fiind vorba despre primul experiment românesc în materie, care nu-și are corespondent nici chiar in stramatate — însăși cercetarea întregului fond construit nu este încă încheiată.
Retrospectiv, istoria Bucureștilor ne arată că despersonalizarea orașului, începută în primii ani ai secolului al XIX-lea, s-a acuzat treptat spre sfîrșitul aceluiași secol, cînd — urmînd exemplul dat cu cîteva decenii mai înainte de Manuc - negustorii epocii au inițiat o înmulțire a clădirilor de comerț și pentru călători în cartierele centrale ale capitalei. Este ceea ce a determinat, odată cu declanșarea unei serii de inițiative particulare, însuși caracterul prevalent comercial, de ultimă oră, al acestor cartiere.
Nu trebuie însă uitat că acest lucru s-a petrecut concomitent cu răspîndirea stilului eclectic al vremii, în dauna păstrării tradiției arhitecturii vechiului oraș, după cum o dovedesc — chiar în cuprinsul zonei Curtea Veche - unele clădiri mixte de bazaruri și hanuri, ca cele cunoscute sub denumirile de «Gabroveni» sau «cu tel» si cu atît mai mult, tírala transformare de după 1900, lipsită de valoare arid-tecturală, a Hanului Manuc în Hotelul Dacia.
între timp, deși puternic timbrat prin unele realizări de inspirație neo-gotica și neo-clasică (lucrările de la Antim, Casa mareșalului FUL pescu, Universitatea lui Orăscu sau Palatul de justiție), in orașul nou se înmulțeau exemplarele ridicate sub influența stilului manienstic francez de tip « Ecole des beaux arts » (Fundația, fosta casă de depuneri. Ateneul Român și alte încercări monumentale ale genului), iar o buna parte din cartierele centrale se întregeau prin construcțiile ridicate de burghezie, în spiritul acelui stil universal denumit « fin de siècle» care, în Țara românească, își recunoștea originea in lucrările meșteriloi austrieci ai lui Vodă Bibesow. Cu toate acestea, opinia majorității populației bucureștene raminea devotata tradiției autohtone, încă destul de prezentă la acea vreme in inima orașului, ca și in cartierele lui limitrofe, arhitectură locală cu vădit specific regional, atît de viu ilustrată într-o serie de documente ale veacului al XIX-lea. Opinie exprimată de altfel cu vehemență în protestele intelectualității progresiste de atunci, îndreptate împotriva distrugerii unor monumente istorice odată cu « restaurările » arhitectului francez Lecomte de Noüy, cel care opunea trecutului medieval al artei populare românești dubioasele lui creații de inspirație occidentalo-bizantină de la Tîrgoviște, Curtea de Argeș sau Craiova,
Or, în condițiile acestei oscilații între «Occident oder Orient», vechiul farmec al Bucureștilor de altădată dispărea treptat, astfel îneît orașul secolului al XX-lea — care a cunoscut după 1900 toată gama stilurilor, de la neo-românescul arhaizant la acela al betonului armat îmbrăcat în pătură de tencuială — rezultă a fi astăzi (sau cel puțin pînă la proba contrară) cea mai săracă așezare în autentică arhitectură națională.
Cercetarea, împletită judicios cu selectiva restaurare a celor mai semnificative vestigii din zona Curtea Veche, poate dezvălui însă nebănuita trecuta bogăție a arhitecturii bucureștene și poate conduce la o remodelare urbanistică plină de cel mai actual interes.
Plecînd de la destinația ce urmează să fie dată după restaurare vechilor localuri de comerț și de călători din zonă, s-a ajuns la ideea că, păstrîndu-le «atmosfera de epocă», hanurile ca bazaruri dintre Gabroveni, Lipscani și Blanari — și cu atît mai mult cunoscutul han al lui Manuc — să devină confortabile hoteluri moderne de variată capacitate, dotate intre altele și cu magazine de artizanat românesc*

Propuse a fi restaurate și reamenajate ca atare, aceste obiective de mare interes turistic comportă corespunzătoare soluționări funcționale, dar și de plastică arhitecturală, în care primează, pe lîngă conservarea autenticității vestigiilor existente, preocuparea pentru fuzionarea dintre vechi și nou, într-un context de alese exigențe estetice. Totodată, studiul generînd discrete încercări de a alătura valorilor tradiționale acea notă aut de actuală a spiritualității specifice epocii pe care o trăim, Pirv°,b.ltma fămî.ne a,ceea.!1 Pentru restaurarea și reamenajarea tuturor sau destinația succesiune de etape și nou, într-un context de alese exigențe estetice. Totodată,
- a alătura valorilor tradiționale acea notă atît de actuală a spiritualității specifice epocii pe care o trăim clădirilor semnificative din zonă: indiferent de vechimea sau destinația lor viitoare, ele trebuie să marcheze întreaga 1 _ /
evolutive ale vechiului centru urban, fără să deprecieze' пiсiипиГ din martorii reprezentativi care punctează această evoluție.
In consecința, între exemplarele arhitecturii de odinioară trebuie ea subziste șt acelea care datează din a doua jumătate a secolului recui sau din primele decenii ale secolului nostru, ca unele care vor vescenH dezvolr,"6 Contlnu,tate c« rest«> orașului, în plină și efer-escentă dezvoltare. De aceea, nu trebuie să surprindă dacă dună remodelarea cartierului, vor apărea menținute o bună pa te dint're clă « Cova: S C ranS ™ în aCCnS'ă C₽Ocă terenuriU dinte 1920 pe îtradn3^DeTuTlt Л P8C“"'' Ы°Сиги1e instruite după trasee specifice vedi i lui strucXl « à 'T « rennim8rli » numitor
juautațt de punere m valoare a acelor vestigii pentru
16
care lipsesc datele folositoare unei integrale restaurări. Intre acestea, cu o deosebită pregnanță se evidențiază ruinele recent descoperite cu prilejul degajării subsolului fostului palat domnesc — de epocă pre și post brancovenească — și unde deja mai vechi cercetări indicaseră prezența unor monumentale ziduri, stîlpi și boltiri pe arcade, caracteristice sălilor corpurilor de gardă ale reședințelor voievodale anterioare secolului al XVI Леа. Evident, după o riguroasă restaurare pe bază de martori existent!, impresionantele ruine din acest loc se vor preta unei «funcții muzeale» de prim ordin, în care elementul conținător — adică spațiul arhitectural restituit în formele originale — va fi el însuși un obiect de expunere muzeistică. Dar, numeroasele travei descoperite aci pe ambele părți ale străzii Soarelui nu vor trebui să fie toate integral reconstituite, deoarece unele dintre ele dețin semnele unor transformări intermediare (care cu greu ar putea fi marcate altfel decît prin procedee speciale, care să nu provoace confuzii). Or, în asemenea cazuri, practica curentă de specialitate indică soluția unor restituiri parțiale, îmbinate cu expuneri în aer liber, lăsînd « explicitatea operei de restaurare » — în ansamblul ei — pe seama unor conjugate și sugestive efecte de perspectivă interioară și exterioară. De aceea, este cu atît mai recomandabil ca restauratorii să nu se lase antrenați nici de tentația unei ipotetice refaceri a structurilor de la nivelul superior, pentru care practic nu există indicii certe, în afara unor amorse de zidării peste nivelul bolților subsolului și în afara urmelor planului unei capele de palat, pretabile (și acestea) doar unei expuneri în plin aer. Oricum, m-aș feri să sugerez în acest caz organizarea unor spectacole de genul « sunet și lumină » între sobrele ziduri ale spațiului muzeal astfel rezultat, întrucît cu greu îmi închipui cum s-ar putea stăvili degenerarea acestor reprezentări în spectacole nepotrivite cu

prestigiul locului istoric pe care importantele vestigii îl marchează în inima orașului de altădată.

Desigur că o adîncire a problemelor discutate deschide calea spre abordarea problemei specificului național în arhitectura noastră urbană veche, precum și reevaluarea lui în perspectiva viitorului. Judecind după rezultatele de pînă acum, prezența unei constante românești în vechea arhitectură urbană a cartierului este dovedită în toate cazurile cercetate. Ea se evidențiază fie în vestigiile ce atestă faza lui inițială în care își asumase rolul de polarizator al vieții de curte, fie în clădirile secolelor următoare, cînd circumstanțe precumpănitoare i-au schimbat profilul în acela de centru comercial al orașului. într-adevăr, această constantă este vădită atît în elementele structurale și spațiale ale ruinelor vechiului palat domnesc, cît și în interesanta planimetrie sau plastică decorativă a componentelor hanului Manne din secolele XVII și XVIII, inclusiv registrele cerdacurilor de la etajele curții interioare, adăugate în secolul următor. Același lucru se poate spune și despre plastica arhitecturală «sui-generis » a hanurilor Gabroveni și « cu tei » sau a cofetăriei din strada Covaci, care reprezintă interpretări ale stilurilor « romantice » de epocă tîrzie, marcate prin concurența elementelor de factură locală cu cele de import. De altă parte — grefate pe trama unei așezări preexistente — majoritatea clădirilor datînd din secolul al XIX-lea sînt susceptibile de revelații ale contopirii cu vechiul fond urban, purtător al tradiției autohtone.

Deși limitate la un număr restrîns de obiective, constatările de pînă acum îndreptățesc presupunerea că cercetarea întregului fond de clădiri din zonă, dusă pîna la capăt și aprofundată, ar putea genera o viziune reînnoită asupra vechii arhitecturi urbane românești, cu implicații de ordin practic și teoretic pentru reconsiderarea cunoștințelor actuale în materie. Deopotrivă, nu este exclus ca — proporțional cu lărgirea fondului documentar - experiența realizată să deschidă noi orizonturi domeniului restaurării centrelor istorice cu amprentă românească, cit și creației contemporane de arhitectură, în efortul capital de a găsi expresii plastice originale prin preluarea repertoriului vechii noastre arte. Cu toate acestea, sîntem încă departe de a putea lua o poziție categorică înainte de încheierea fazei pregătitoare a lucrărilor, dacă nu chiar înaintea definitivării operației de remodelare a zonei, în totalitatea el.

lanul Munuc —stîlp original din secolul al XVIII-lea (detaliu)

ARHIVA BRÂNCUȘI

Acad. prof. G. OPRESCU

HERBERT READ ȘI OPERA LUI BRÂNC UȘI

Anglia a pierdut de curînd pe cel mai prețuit istoric de artă contemporană al ei, ceea ce însemnează in același timp o pierdere grea pentru întreaga cultura estetica mondiala, căci Sir Herbert Read nu era numai un istoric de arta, sau, mal drept vorbind, era un istoric de artă de un caracter particular. în timp ce mani istorici de artă anteriori se aratau mai degrabă interesați de obiectul de arta în forma lui finala si desăvîrșită, de felul în care fusese executat, de coloritul, de materialul din care era alcătuit, fie el pictură, desen sau sculptură, pe Read îl interesa mai mult relația psihologică între invenția și realizarea unei opere, și toate amănuntele sufletești care

puteau să fie invocate în legătură cu ea. De unde îi venea această atitudine deosebit de semnificativă, pe care o poseda el și, într-o formă mai puțin clară, foarte puțini alți istorici de artă? Evident, ea era în primul rînd o chestie de structură și de temperament, dar și un efect al educației căreia se supusese. Procesul interior al creatorului îl interesa mai presus de toate. în studiile sale, Read s-a ocupat, în primul rînd, de o anume categorie de artiști, cei pe care el îi credea mai intelectuali, raționînd fiece detaliu al execuției, și mai pufinde cei care se lăsau duși de instinct și de norma obișnuită. în aceste condiții, era oarecum fatal ca Read, venind în contact cu opera lui Brâncuși, să fie atras de o creație care aparținea tocmai speciei de artiști gînditori. (Brâncuși fiind cel mai intelectual dintre scuip* torii noștri, și nu expresia desăvîrșită a unui impuls de țăran genial, cum declară unii critici de la noi. Titlurile de Pasăre măiastră, de Coloană infinită, de Masă a tăcerii, ca și altele, care au ceva folcloric în ele, nu erau altceva decît zicale
vechi românești, sau inventate de el după forma zicalelor, dar, după părerea mea, operele nu au în esență nimic comun cu arta folclorică).
Întîlnirea cu arta lui Brâncuși, mai puțin cunoscută în Anglia decît în Franța și America, a făcut o adîncă impresie asupra lui Read. Operele acestuia îl izbesc atît de puternic și răspund atît de desăvîrșit concepțiilor sale privitoare la originea unei creații definitive, încît, pentru o bucată de vreme, Brâncuși devine artistul său favorit, a cărui evoluție il interesează in cel mai înalt grad, ocupîndu-se de opera lui în multe din cărțile sale. Iată de pildă cum, într*un compendium al istoriei picturii contemporane —A concise history of modern painting — lucrare de sinteză asupra picturii în care nimic nu l*ar fi obligat să vorbească despre sculptorul nostru, Sir Herbert Read, la un moment dat, scrie:
« Ajungem in sfirșit la un sculptor care în pofida faptului că a fost uneori apropiat de cubiști (expunea împreună cu aceștia la Salon des Indépendants din 1912 și 1913), a rămas în esență un individualist: e vorba de românul Constantin Biâncuși (1876 1957). Și nu numai un individualist, dar un pragmatist, adică un artist care nu s-a justificat niciodată pe sine prin prisma unei teorii, ci și-a descoperit arta, și pe sine însuși, m acțiune. Aparențele unora din lucrările lui Brân* cuși ne-ar îndreptăți parcă să le numim cubiste (de exemplu _iul risipitor, 1914, colecția Arensberg, Muzeul de artă din Philadelphia). Dar dacă ne întoarcem spre ceea ce denumisem «momentul eliberării», vom înțelege cît de categorica a fost respingerea de către Brâncuși a revoluției cubiste. Brâncuși nu a distrus niciodată unitatea imaginii perceptuale pentru a-i combina din nou fragmentele într-o construcție liberă. Dimpotrivă, putem afirma că întregul sau efort a fost îndreptat spre conservarea integrității experienței vizuale genuine, a unei conștiințe primordiale — netulburate de pretenții egoiste.
Din acest punct de vedere, arta lui Brâncuși este dia-metral opusă expresionismului. Brâncuși s-a străduit din

răsputeri să elimine factorul personal, să ajungă la esența lucrurilor, să smulgă de pe obiect tot adaosul datorat veacurilor și istoriei» Și aceasta implică de bună seamă o artă diametral opusă cubismului, care, după cum am văzut, ișí găsea deliciile în asamblarea fragmentelor

experienței vizuale și în asortarea impresiilor. Frumosul, spunea Brâncuși, este echitatea absolută, și trebuie, cred, să înțelegem prin aceasta că el își însușea vorba lui Boileau și a esteticienilor secolului al optsprezecelea , atunci cînd afirmau că în afara adevărului nimic nu este frumos («rien n'est beau que le vrai»). în vocabularul sculpturii era deci vorba de o artă care în orice caz presupunea concentrarea formală: pentru Brâncuși aceasta nu era altceva decît o reducere a obiectului la trăsăturile lui organic esențiale. Oul devine astfel, precum și este, arhetipul formal al vieții organice, iar atunci cînd sculptează un cap omenesc, o pasăre sau un pește, Brâncuși se străduiește să descopere forma organică ireductibilă, înfățișarea semnificînd modul de a fi al subiectului, realitatea lui esențială. Nu e mai puțin adevărat că în această întreprindere Brâncuși a ajuns nu o dată la forme efectiv geometrice, sau chiar « abstracte », dar faptul nu servește decît la sublinierea apropierii în scop a lui Brâncuși de Cézanne: creații ca Leda, versiunea în marmură (Institutul de artă din Chicago), Tors de adolescent, din lemn de arțar (Colecția Arensberg, Muzeul de artă din Philadelphia) precum și felurite variante ale bustului Mademoiselle Pogany sînt frapante ilustrări ale unei arte căutînd să interpreteze natura prin cilindru, sferă si con.
Э
Este într-adevăr demonstrabil faptul că Brâncuși a dovedit o mai justă înțelegere a intențiilor lui Cézanne, decît toți pictorii cubiști laolaltă, tentativa lui Brâncuși fiind cea mai substanțială acțiune pentru «„realizarea" structurii a obiectelor din natură». Dar iată și cîteva rînduri
ce a scris Herbert Read în legătură cu Brâncuși în cartea sa Despre sculptură. Caracterizarea este cu adevărat esențială: « Sculptura lui Brâncuși ocupă centrul neclintit al artei moderne, iradiind o seninătate care o apără de zbuciumul exterior. Puterea lui izvorăște din opoziția celor două principii care o comandă — o naivitate de copil, care privește lumea cu ochi inocenți și o înțelepciune studiată, profund înrădăcinată în trecut, potrivit căreia formele ce le vedem nu sînt niciodată inocente, ci totdeauna dictate de forțe inconștiente. Brâncuși acceptă existența ca un copil, dar în același timp pătrunde intuitiv pe tărîmul esenței ».
Vreau să amintesc acum și un fapt neștiut. Barbu Brezianu, atras de aflarea unor lucrări necunoscute ale lui Brâncuși executate înainte de plecarea sa în Franța și de puținele, ulterioare acestora, care se găsesc pe teritoriul țării noastre, a întreprins un studiu amănunțit. Așa se face că Brezianu a examinat studii, fotografii, fragmente, care scăpaseră obiceiului lui Brâncuși de a distruge tot ce precedase execuția definitivă a unei opere, publicînd apoi rezultatul cercetărilor sale în Revue roumaine d'histoire de l'art. Aceste articole sînt trimise și lui Read care, la fel ca și Carola Giedion-Welcker, o foarte bună cunoscătoare a operei lui Brâncuși, nu avea cunoștință despre acea parte a vieții și a operei artistului care apărea în documentele publicate de Brezianu; și astfel ia naștere un schimb de scrisori. Din corespondența lui ■> se desprinde odată mai
ț·
organice din cele
* Constantin Brancual, Al. Tiranti, 1957.

Herbert Read pe care o publicam mult interesul deosebit pe care criticul de artă englez l-a manifestat pentru Constantin Brâncuși. Pregătea de altfel o carte despre opera acestuia (ce urma să apară în

editura fhames and Hudson) și primise bucuros invitația Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă de a vizita România în vederea cunoașterii lucrărilor lui Brâncuși.
Ne mai fiind însă în măsură să-și ducă la capăt proiectul de a scrie o monografie despre Brâncuși, el recomandă editurii londoneze pe Barbu Brezianu ca autor, el însuși oferiri -du-se să redacteze prefața acestei lucrări. Din nefericire, planurile sale au rămas nerealizate.
Stonegrave House
Stonegrave
York Anglia
16 iunie 1967
Stimate Domnule Brezianu,
Nădăjduiesc că mă veți ierta dacă răspund scrisorii dumneavoastră limba engleză, iar dacă nu o cunoașteți îndeajuns, pe viitor vă voi
in scrie în franțuzește.
Articolul dumneavoastră a prezentat pentru mine un interes extraordinar, aceasta cu atît mai mult cu cit îmi asumasem sarcina de a scrie o carte despre Brâncuși, iar anul trecut primisem din partea Guvernului dumneavoastră chiar invitația de a vizita România spre a face cercetările de rigoare.
Din păcate, fiind suferind în momentul respectiv nu am putut face călătoria, dar ar fi foarte posibil ca invitația să fie reiterata, cîndva, în viitor. Pînă una alta, studiul dumneavoastră aruncă multă lumină tocmai asupra chestiunilor care prezentau pentru mine interes, așa incit dacă voi putea să vizitez România sper să ne întîlnim ca să stăm de vorbă despre problemele noastre.
Am fost unul dintre prietenii apropiați ai lui T.S. Eliot, dar vă pot asigura că, din cele ce știu, nu cred ca acesta să-l fi întîlnit vreodată pe Brâncuși. De fapt artele vizuale nu prezentau un interes deosebit pentru Eliot, am însă certitudinea că îl respecta pe Brâncuși ca pe un artist reprezentativ al epocii sale.
Impresia mea rămîne că Brâncuși a avut foarte puține legături cu Anglia și, la drept vorbind, nu există literatură cu privire Ia el în afara acelei cărți a lui David Lewis, * pe care de altfel o menționați. Se pot găsi de bună seamă referiri răzlețe la Brâncuși în numeroase lucrări privitoare la arta modernă, dar nu cred că pot face vreo precizare de natură să satisfacă interesul dumneavoastră în această privință.
Voi fi bucuros dacă mă veți ține la curent cu mersul înainte al studiului dumneavoastră, iar dacă socotiți că v-aș putea fi de vreun folos în viitor, vă rog să nu ezitați să-mi scrieți din nou.
Lucrarea dumneavoastră ar putea face ca orice studiu al meu despre Brâncuși să devină de prisos, așa îneît, dacă drepturile de traducător ne sînt favorabile, aș discuta bucuros posibilitatea tipăririi cărții dumneavoastră în Anglia la Editura Thames and Hudson, care de altfel ar fi urmat să publice propria mea lucrare dacă ar fi ajuns să poată cîndva fi gata pentru tipar.
Al dumneavoastră sincer
Herbert Read
Hovingham 214
21 februarie 1968
Stonegrave House
Stonegrave York Anglia
Stimate Domnule Brezianu,
Vă mulțumesc mult pentru scrisoarea dumneavoastră din 25 decembrie. îmi pare foarte rău că nu v-am putut răspunde mai curînd, însă am fost

plecat într-o călătorie de șase săptămîni (Cuba și Puerto Rico), din care m-am întors în țară de-abia acuma.
Vă sînt foarte recunoscător pentru trimiterea celor două studii despre Brâncuși pe care le găsesc extrem de interesante. împărtășesc intru totul punctul de vedere al interpretării dumneavoastră cu privire la atitudinea de meșteșugar avută de Brâncuși față de materialele sale.
Domnii Thames și Hudson (Londra) sînt mai departe interesad de posibilitatea publicării unui volum despre Brâncuși. în ceea ce mă privește, le-am adus la cunoștință că nu voi mai fi în măsură să întreprind personal această lucrare, sugerîndu-le să ia contact cu dumneavoastră. Aș fi de bună seamă în măsură să le dau o mină de ajutor in legătură cu tipărirea, întocmind eventual și prefața pentru ediția engleza ; dac aceasta este o chestiune despre care vom putea vorbi mai pe larg după ce veți fi încheiat munca.
Cu cele mai bune g înduri
al dumneavoastră sincer Herbert Read

*.

VIZIUNEA OMULUI
ÎN DESENUL LUI PICASSO

Prof. dr. GH. GH1ȚESCU

Experiența artistică neîncetat reînnoită, adeseori contradictorie și totdeauna surprinzătoare prin forța invenției, care a generat pluralitatea de stiluri din opera lui Picasso izvorăște din confruntarea dramatică a unei sensibilități excesive cu evenimentele mondiale sau cu cele ale vieții private.
Colecționarul și cunoscătorul operei sale, D. H. Kahnweiler, l-a numit «un ora al imediatului», referindu-se la violența și impetuozitatea reacțiunilor temperamentului său, în timp ce H. Read, observînd persistența anumitor teme, a scos în evidență centrul unic, profund uman al creației lui Picasso și a propus înlocuirea termenului de evoluție cu cel de « extensiune », pentru a defini lupta sa neîncetată de « cucerire a adevărului».
Intensitatea sentimentelor, lirismul hiperbolic, mascat adesea de ironie și sarcasm, mărturisesc origina sa spaniolă și îl leagă de tradiția artei lui Greco și Goya; legătura lui permanentă cu realitatea și raportarea tuturor lucrurilor la măsura umană îl situează însă în sfera mai largă a concepției mediteraneene a artei.
Participant la toate « aventurile » artei secolului XX, inițiator al cubismului, cercetător al formelor absolute și al organizării raționale a arhitecturii tabloului, Picasso nu a încetat să creadă în forțele creatoare izvorîte din activitatea subliminară a conștiinței, considerînd Ică arta nu poate fi cucerită numai prin « căutarea » rațională, ci și « găsită » pe căile subconștientului. Opera de artă străbate la suprafață \ț din adîncurile iraționale ale personalității. « Opera exprimă adesea ¿ mai mult dccît a dorit autorul, care rămîne uneori uimit de rezultatele pe care nu le prevăzuse »1. De aceea, după ce cunoaște limitele impuse artei de căutarea purității formale și de raționalismul constructiv vist, cu pierderea conținutului uman al operei în favoarea valorilor plastice și picturale, Picasso cedează tentațiilor surrealismului, care se grefează la un moment dat pe expresionismul latent al viziunii sale plastice.

Distrugător al concepțiilor tradiționale ale limbajului artistic și al idolilor frumuseții academice, Picasso a îmbogățit imaginea lumii prin opera sa imensă. In toate domeniile artistice în care a lucrat, Picasso s-a manifestat ca un novator, punînd în discuție principiile fundamentale ale vechilor concepții. Astfel, a fost cu totul surprinzătoare « eliberarea » formelor la o nouă viață în seriile de interpretări după Las Meninas de \7elasquez (1955), sau după Le déjeuner sur l'herbe de Manet (1960 — 61). De asemenea, în desenele după Cranach, modelele artistice sînt tratate ca și modelele naturale, apărînd încărcate cu semnele personalității proprii.
Original și inimitabil, el a rămas legat de conceptele fundamentale ale artei tradiționale: figurația formelor lumii exterioare, comunicarea prin formă a unui conținut spiritual și situarea figurii umane și a valorilor supreme ale umanității în zonele centrale ale artei.
In plină criză a figurației, în timp ce noile raporturi ale omului cu universul păreau a impune părăsirea definitivă a lumii aparențelor, iar valorile imaginative ale omului tindeau să înlocuiască pe cele ale observației și reprezentării realității vizibile, Picasso mărturisea: «Nu există artă abstractă. Trebuie să începi totdeauna prin ceva. Poți apoi să suprimi orice aparență de realitate, nu e nici un pericol, căci ideea obiectului a lăsat o amprentă de neșters ». 2 De asemenea, în timp ce un Paul Klee considera că artistul nu își poate afirma forța creatoare deformînd, ci « formînd », și că adevărata invenție nu pornește de la realitatea vizibilă ci de la modul de a crea al naturii, Picasso continua să rămîna atașat credinței într-un alt raport al artei cu natura: «Eu nu lucrez după natură, ci în fața naturii, împreună cu ea».3
De-a lungul unei activități artistice de aproape 70 de ani, Picasso s-a făcut ecoul timpurilor noastre. « Opera pe care o faci este un mod de a-ți ține jurnalul » 4, a spus odată Picasso, arătînd legătura constantă a viziunii sale cu actualitatea. Pluralitatea stilurilor a consideiat-o în același sens, ca pe o condiție esențială a existenței sale artistice. « Eu nu evoluez, eu sînt. în artă nu există nici trecut, nici viitor. Arta care nu există în prezent nu va exista niciodată. »5
Fără a uza de procedee naturaliste, de mijloace descriptive sau narative, arta sa cuprinde — exprimată îndeosebi printr-un simbolism al formei umane — rezonanța afectivă și etică a problemelor contradictorii ale existenței. Ea pare a continua într-o formă modernă arta marilor pictori moralizatori ai trecutului, în special pe aceea a lui Goya și Daumier. Ca și aceștia, Picasso utilizează forma umană ca element principal al limbajului artistic, iar desenul ca modalitate de expresie dominantă. Prin desen, în special, operează el metamorfozele realității, apropiindu-se de « adevărul » expresiei și impunînd spectatorului veracitatea viziunii sale. Privite astfel, desenele lui Picasso dezvăluie ceva din enigma multiplicității stilurilor, ca și din constanța și persistența temelor.
înainte de experiența cubistă (în care omul, fără să fie privilegiat, era prezent încă și supus acelorași experiențe plastice ca și obiectele), în opera sa apăruseră oamenii din epoca albastră și roză. Sînt proscrișii societății, dominați de simbolul arlechinului, figură nobilă și elegantă, însă desolidarizată prin destinul său de restul muritorilor, mîndru și trist în același timp, înțelept, sub masca bufoneriei, căutat și respins deopotrivă de restul oamenilor.
în timp ce în pictura lui mai persista arlechinul, figura umană se încarcă cu semnele nobleții corporale din arta clasicismului. Aceste

forme coincid cu stilul liniar « ingrese », de care uzează în unele portrete (Stravinsky, 1920), dar mai ales în scenele mitologice, care culminează cu seria de gravuri Metamorfozele lui Ovidiu (1931) și Lysistrata lui Aristofan (1934). în aceeași perioadă, nudurile feminine gigante amintesc — prin liniștea vegetativă și echilibrul static al formelor — spiritul clasicismului antic.
Pasiunea pictorului pentru sculptură, manifestată către 1928, devine la un moment dat izvorul inspirației unei serii de gravuri de factură clasică, dintre care cele mai importante sînt grupate sub titlul Atelierul
’ Conversații cu Marius de Zayas, publicate în 1923; din volumul Jaime Sabartés, Wilhelm Boeck. Picasso, Flammarion, 1955.
2 Conversații cu Christian Zervos, publicate în 1935; op. cit.
3 și 1 Conversații cu E. Tériade, publicate în 1932; op. cit. й Conversații cu Marius de Zayas, publicate în 1923; op. cit.

Fauni și capre — linogravură colorat!
Această scenă bucolică amintește marile decorații din Antibes, cu tema centrală La joie de vivre (1946).
Bucuria de a trăi, plăcerile terestre sînt proiectate în regiunile de pace și liniște ale naturii din afara civilizației.
Făpturile prin care omul se înrudește cu natura culmă și pacifică sau exuberantă și veselă înlocuiesc acum animatele care simbolizau forțele monstruoase ale naturii și motivele anxietății și teroarei.
Detaliu ►
20
Sculptor lucrînd. după model—gravură
Folosirea unor maniere multiple dc interpretare a subiectului, cu păstrarea unicității și originalității artistice, a fost considerată în trecut ca o problemă insolubilă. Pentru Picasso, care a contestat vechile dogme estetice, nu au existat experiențe plastice imposibile. Maniera clasică în desenul său a fost la un moment dat un clement dc echilibru și un mijloc de transpunere în atmosfera naivă și fabuloasă a miturilor antice, după cum experiențele cubiste, aplicate cu precădere obiectelor, au înregistrat ecoul raționalismului constructivist al epocii noastre.
Polimorfismul operei lui Picasso a derutat critica în încercarea ei de a defini particularitățile geniului său precum și în aceea de a încadra opera sa într-o categorie estetică anumită. Faptul de a fi căutat din nou semnificațiile formei umane, fără să fie anacronic, îl situează pe una din liniile principale ale evoluției artei.
Interpretarea simbolică a existenței și naturii umane a întîl-nit în viziunea lui Picasso vechile mituri ale istoriei, ducind la creații analoage, însă independente de modelele anterioare, învingerea minotaurului sub ochii uimiți ai spectatorilor reprezintă triumful umanității asupra forței bestiale, dar poate fi interpretată și ca o mărturie a forței miraculoase a artei.
Femeie la fereastră—acvatîntă
Prin cultul sentimentelor, Picasso s-a îndepărtat de plastica pură și și-a reprimit, în aceeași măsură, darul portretistic miraculos, preferind d efor maț ia expresionistă. Experiența cubistă í-a ascuțit capacitatea dc « analiză » a figurii și i-a dat rigoare și decizie în alegerea clementelor expresive. El desființează adesea limitele intre invenție și observație, pentru a găsi o rezonanță mai puternică în spectator.
Picador și taur — linogravură colorată

« întilnirea » cu natura a sugerat artistului liniile de forță și dinamismul deosebit al celor trei figuri. Anatomia este prezentă fără să fie imitată. Părăsirea imaginii naturaliste este în acest mod un mijloc de evocare mai sugestiv al naturii. « Nu putem contraria natura — spune Picasso. Ea este mai puternică decît cel mai puternic om. Avem tot interesul să fim bine cu ea. Ne putem permite unele liberaliiăți, însă numai în detaliu » (din Conversațiile cu Tériade).
Jacqueline citind — linogravură
Paloma și păpușa ei—litografie
22
Cap de femeie—litografic
Dansul bandcrilclor — litografic
Antagonismul celor două sexe este simbolizat prin dansul femeii seducătoare și abile, care își îndreaptă banderilele asupra capului de taur purtat de bărbatul îngenunchiat· Transpunerea semnifica* fiilor simbolice într-un cadru realist conferă ansamblului o mare putere de sugestie»
Litografia reia cu brío și nervozitate, intr-o epoca tirzie (1954/, desenul fin liniar al vechilor gravuri»
Balzac III — litografie
Portretele lui Picasso păstrează totdeauna ceva din caracterul individual al modelului» chiar atunci cînd acesta este supus celor mai complicate metamorfoze. Modul de a concepe figura fost definit de Picasso astfel: « Cînd pleci de la un. portret și încerci prin eliminări succesive sa găsești forma pură, volumul precis, fără accident, ajungi fatal la ou. La fel, plecînd de la ou _se poate ajunge, urmînd drumul și scopul opus, la portret.» In opera lui pot fi găsite imagini mai apropiate de viziunea naturalistă (Portretul Jacquelinei), altele în care motivul natural declanșează fantezia decorativă (Paloma și păpușa ei, Cap de femeie) sau care prin aparența sumară se apropie de aspectul scrisului (Balzac Πí). Despre această din urmă modalitate a expresiei plastice întrevăzută ca un ideal, Picasso spune: « Dacă m-aș fi născut chinez, nu
irit
Atelierul bătrînului pictor·—litografie
Picasso nu a avut pasiunea analizei propriei figuri, ca Rembrandt, care a fixat istoria transformărilor sale fizice și morale în cele cîteva zeci de autoportrete dintre 20 și 63 de ani. Etapele existenței proprii, prezente și în opera lui Picasso, sînt proiectate însă in afara individualității și identificate cu cele ale vieții pasionate a pictorului, în lumea ideală a atelierului său.
Din seriile « Atelierelor», cele 180 de foi din anii 1953—54,
cu te!
i Bătrinul pictor și modelul, dezvăluie cel max clar intenția
Dansatorii cu bufniță — linogravură colorată
λ/ìzitatori divini în atelier — gravură
autocaracterizării cu ironic și umor.
23
sculptorului (1933). Este evident cil sculptorul, văzut ca un atlet antic, matur, înfățișat gol, îl reprezintă pe Picasso însuși, iar pasiunea sa este simbolizată de frumoasele modele și do operele sculptate de care este înconjurat.
în anii seriei de gravuri Atelierul sculptorului apare figura simbolicii a minotaurului (1933), Natura animalică, forța vitală și instinctivă care triumfa asupra fecioarei fără apărare este reprezentată în desenele Minotaurul și fecioara (1.934—36), în timp ce

în sinteza simbolismului legat de această temă din Minotauro mah in (1935), animalul-om reprezintă forța dominantă a unei lumi infernale, bestiale și întunecate.
între temele care reprezintă simbolic antagonismul între forța brutală și delicatețe și, totodată, opoziția principiilor masculin și feminin, cu lupta lor perpetuă și latentă, sînt cele ale taurului șl calului. Acestea se conturează de timpuriu în opera lui Picasso (1901), avînd ca leitmotiv sacrificiul animalului slab și vulnerabil, care apare torturat de spaimă, însîngerat sau entrât. Spectrul brutalității, simbolul spaimei și al distrugerii catastrofale sînt asociate umanității inocente, sacrificate și oribil mutilate, în Gnomica (1937), precum și în seria de figuri înspăimîntate sau îndurerate, situate în aceeași perioadă, printre care Femeia plîngînd (1937) este cea mai impresionantă.
Tauromahiile reprezintă în opera lui Picasso o temă constantă, începînd din anii tinereții. Brutalitatea și forța animalică stăpînite de abilitatea și curajul omului nu au făcut numai obiectul unor reprezentări ale coridei, cu virtuozitatea și verva unui Goya, 0 dar au căpătat adesea semnificația mai largă de opoziție dintre principiile umanității, dreptății, vitejiei și forțele răului, violenței destructive, monstruosului, diabolicului (Picadorul, 1934, Bestia, 1935) și chiar a opoziției simbolice dintre sexe (Dansul banderilelor, 1954).
Picasso a afirmat că nu a pictat niciodată războiul « ca un fotograf», dar evenimentele tragice din viața omenirii i-au zguduit sentimentele umanitare și au găsit în opera sa un corespondent plastic de o forța expresivă neîntîlnită încă. în perioada dintre 1939 — 1943, forma umană este supusă distorsiunilor, traducînd prin monstruos, oribil și înfrîngerea absurdă a tuturor legilor organice, echivalențele emotive ale revoltei și impulsurilor protestatare ale artistului.
Picasso, al cărui dar de a surprinde asemănarea unei fizionomii era cunoscut ca miraculos, execută în această epocă o serie de portrete pe care se citește dezolarea, teroarea și anxietatea în fața distrugerii. «în aceste portrete îngrozitoare, complet necunoscute pînă azi, se traduce pe fața modelului distrugerea, a tot ceea ce e scump . . . Nici una din aceste pinze nu era un portret, ci prezența unei lumi în ruină. . . Un capitol al istoriei națiunilor ai căror conducători deciseseră să cucerească lumea » 7.
Reprezentării delirante a corpului și figurii umane, care ar putea fi situată în perioada dintre lucrările Pisica și pasărea (1939), alegorie a lipsei de apărare in fața atrocității, și celebra Cameră a morții (1944 — 48) — i se adaugă imaginea simbolică a omenirii inocente masacrate in Coreea (Masacru în Coreea, 1951). Contrastul celor două lumi este reprezentat de corpurile goale ale copiilor inocenți, ale mamelor și femeilor însărcinate în fața roboților anonimi, înarmați cu « arme noi ».
Spiritul protestatar al artistului este mascat adesea de ironie și umor, după cum sentimentul tragic al vieții este echilibrat de bucuria de a trăi.
In 1946 Picasso sărbătorește pacea prin decorarea muzeului din Antibes. Lucrarea principală, Bucuria de a trăi (1946), reunește cîteva din temele prin care artistul a glorificat plăcerile vieții terestre: nudul feminin, dansul, ființele fabuloase șl animalele evocatoare ale temelor bucolice (satiri cintimi din fluer, centauri, capre). Zece ani mal tîrziu (1958), reia in numeroase gravuri în linoleum temele bucolice șl

cele ale coridei, concomitent cu realizarea lavluriler grupate sub denumirea Romancero del Picador.
Nudul feminin apare în toate perioadele activității lui Picasso, ofcrindu-1 posibilitatea unor explorări formale inepuizabile. EI este totodată purtătorul valorilor simbolice ale sexualitățiiî castitatea, depravarea, forța de seducție, delicatețea etc,
în anii 1953 — 54, un nou ciclu simbolic, alcătuit din laviuri, cu tema BătTÎnul pictor și modelul, pune în contrast, pe de o parte, înțelepciunea, ironia și umorul pictorului, cu ingenuitatea, frivolitatea sau impasibilitatea modelului, iar pe de altă parte, bătrînețea, urîțenia și degradarea organismului, cu frumusețea tinereasca, fermecătoare șî plina de seducție.
La Vallauris, orașul în care și-a desfășurat activitatea de ceramist, Picasso a realizat o nouă viziune a umanității, imaginată in două ipostaze ale existenței terestre: Războiul și Pacea (1951). El crează alte simboluri ale distrugerii și ale renașterii neîncetate a omului, ale spaimei și morții, ca și ale plăcerilor vieții și bucuriei de a trăi. Lucrările expuse la Milano în 1953, alături de Guernica și Masacrul din Coreea, au surprins prin simplificările, deformările și noile sinteze ale figurii umane. Prin abre-vîațiunile expresiei, apreciate negativ de către spectatori, Picasso atinge unul din idealurile imaginate: «să pictezi cum scrii, repede ca gîndirea, în ritmul imaginației. »8
Picasso nu face parte dintre acei pictori care au scrutat figura umană cu respectul, atenția și răbdarea unui Van Eyck sau Holbein. Observația pătrunzătoare, spiritul de sinteză, fantezia creatoare și mai ales abilitatea și rapiditatea execuției i-au atras denumirea de « toreador al picturii ». Pictorul meditativ și constructorul rațional A. Lhote găsește această denumire potrivită, însă, cu o nuanță de ironie și reprobare, adaugă : « temperamentul francez nu este făcut pentru aceste presti-digitații. El este mai încet, mai atent, mai prevăzător decît spaniolul și, pentru a întrebuința un cuvînt periculos, este mai respectuos, în același timp, față de realitate și de spectator ». 0 într-adevăr, Picasso, ca toți artiștii secolului XX, nu atribuie o valoare în sine corpului uman, frumuseții fizice, sau prezenței materiale a omului. în planul central al operei sale se află viața spirituală a omului, existența sa psihică, destinul său individual sau social, miturile și legendele istoriei sale.
Picasso renunță la falsele certitudini tradiționale și caută expresia în toate modalitățile stilistice adoptate sau inventate. Cercetarea formală a fost o etapă scurtă în creația sa și înlocuită cu preocuparea expresivă. Violența sentimentelor s-a asociat cu promptitudinea și vehementa expresiei. De aceea, în evoluția picturii, Picasso se situează pe linia exprimării prin formele « non finite », inaugurate cu opera lui Leonardo și Michelangelo. Nici unul din tablourile sale nu este « terra ina r » în sensul operelor vechi, căci « a termina un lucru — spune Picasso — înseamnă a-l omorî, a-i lua sufletul».10
S-a observat că tendința la deformarea expresionistă este comună cu aceea a marilor pictori spanioli. A. Lhote îl apropie de Greco și Goya, constatînd că «din punct de vedere plastic asistăm și aici și acolo la aceeași acțiune de deformare sistematică a realului, pentru a atinge acele regiuni unde învelișul vulgar al lucrurilor nu înseamnă nimic și unde expresia este totul.»11 Exagerarea expresiei depășește totdeauna un anumit echilibru, înrudind sau apropiind expresia puternica de caricatură. « Nu există expresie fără caricatură, acest adevăr dificil de conceput se impune din ce în ce mai mult. 12

Viziunea omului în arta lui Picasso rămîne strîns legată de concepția etică a artistului, de inserarea sa în viață și participarea afectivă la evenimentele semnificative ale umanității. « Cum ar fi posibil să te dezinteresezi de ceilalți oameni și în virtutea cărei nepăsări de fildeș să te dezinteresezi de o viață pe care v-o aduc atît de generos? Nu, pictura nu este făcută să decoreze apartamentele. Este un instrument de război ofensiv șl defensiv, împotriva inamicului ». ^ie raz o oi»
* Pкамю, Toro® y torero®, lid. Cercle® d'arf, Pari®, 1V6I,
’ l-Mvid Douala® Dune an, Le® Piotilo do Pica·®», Hdlia, Lime anno·
Чніипо Sutwtôí, Wilhelm Boevk, IЧгоззо, llummatlon. A. Lhoto. IЧсаазо.
din volumul Veinuuo d'abvvd, Denool, J«imu babartós, Wilhelm Посек, op. eft.
si “A· Lhote, Croco — Goya PRu.y
' Publicat în Loa Lettres françaises, 1945.
1955. 1943.
în volumul Pe Incuto
vΓaЬorvI.
24
ι
A R T A
0 M U N
Í
RENÉ BERGER
Director al Muzeului Cantonal de Arte frumoase din Lausanne
THÉODORE GÉR1CAULT: Pluta Me-duzei, 1819
KASIMIR MALEVICI: Dreptunghi albastru peste bîrnă dc culoare roșie, 1915

Greșim cînd ne întoarcem privirea dc la producțiile ce ne fac să zîmbim, închipuin-du-ne, cu multă ușurință, că sînt osîndite chiar prin zîmbetul nostru. Greșim, pentru că ele prosperă. Dar avatarurile lor nu sînt totdeauna ușor de dibuit. Dovadă, academismul statornicit de inflația unei anumite arte moderne. Pentru comoditatea demonstrației și din grija de a evita polemica, mă voi mărgini la un exemplu.

în privința artei de la Saint-Sulpice toate spiritele evoluate sînt de acord; disprețuiesc, toate deopotrivă, reprezentarea lui Cristos cu plete ondulate a cărui eleganță de fante se îneacă în ochiul invariabil umed al sfintelor în extaz . . . Reprezentări stereotipe a căror semnificație sau mai degrabă al căror efect funcționează mecanic, asa îneît nimeni nu poate nici să șovăie și nici să se înșele: mimică și culori, suave întotdeauna, declanșează la comandă efuziuni duioase.

«¿Arta de la Saint-Sulpice» care, reamintesc, îmi slujește aici drept exemplu (s-ar putea la fel de bine pomeni arta academică, arta oficială) e alcătuită ca un cod ce constă, așa cum precizează Prieto, «din două universuri ale expunerii, cîmpul semnificant și cîmpul noetic, ale căror împărțiri în clase complementare își corespund ».

Să ne explicăm: cîmpul semnificant, alegerea personajelor, a obiectelor, felul de a le trata (ici privirea umedă, colo gura întredeschisă), corespunde, punct cu punct, cîmpului noetic, cu alte cuvinte ideilor și sentimentelor ce alcătuiesc clasele complementare ale devoțiunii stabilite. Păs-trînd proporțiile — și lăsînd deoparte orice încercare de a nu fi respectuos — cred că nu există o diferență esențială între panoul rutier care indică « sens unic » sau « depășire interzisă » și semnalul dat de turtureaua care ne spune «Atenție, aici totul e gingășie» sau cel al mielului: «Parcare pentru oamenii de bună credință ...»

Codul, prin folosirea unor simboluri convenite, îngăduie explicitatea unei realități dinainte stabilită și ea, cu alte cuvinte o memorie construită artificial. Or, dacă simplul fapt de a apăsa pe un buton permite declanșarea după dorință a imaginii unui Crist milostiv, a chipului languros al Fecioarei . . . ori goliciunea lascivă așternută pe doua pagini în Play-boy1 sau Lui2 . . . (n-am făcut decît să schimb butonul, dar mecanismul a rămas același) — aceasta înseamnă că o parte importantă a mesajelor pe care le trimitem și pe care le primim sînt concepute șl alcătuite cu țelul unic de a confirma nevoile noastre, conformîndu-lo unui anumit tip. Orice semn arc circulație cu condiția să poarte stampila « copie conformă ». Este o comunicare ideală, o comunicare despre care Buys-ВСП8 spune în esență: «în rezumat, înapoia actului semnificant ce pare a nu fi decît o asociere n două termene concrete — faptul perceptibil șl starea de conștiință — susceptibile de a suferi variațiunl d© ia o repetare la

1 ' pl “ Rovhto iluainito paraоигиПоо (a.tr.)

alta, există în conștiința și în memoria noastra un act ideal care nu suferă variațiuni, sau cel puțin, nu demne de reținut: acest act reprezintă sensul ideal, care este o asociere a două abstracțiuni: abstracțiunea referitoare la actul perceptibil este forma, iar cealaltă este semnificația lui».

Comunicare perfectă? Nu, doar specioasă în cazul de care ne ocupam. Cum poate fi oare contestat sentimentul de indispoziție ce ne cuprinde în fața unor astfel de lucrări? într-un domeniu în care, din principiu, ar trebui să fie îndepărtat orice soi de înșelăciune, noi ne simțim nu numai înșelați, dar ademeniți. Simulacrele de la Saint-Sulpice ne par cu atît mai ordinare cu cît ridică pretenții la demnitatea de artă și la respectul credinciosului.

Ajunși la acest punct al anchetei, ne putem totuși întreba cum se face că semnalizarea rutieră nu ne stîrnește niciodată nici cea mai mică ostilitate, în vreme ce «arta cu cod» ne stîrnește o dușmănie atît de aprigă . . .

Să folosim un ocoliș: « Nu desenăm un O cu compasul. Ar fi ca un fel de sacrilegiu pentru că trebuie să dăm propria noastră interpretare literei O. Din clipa în care va fi așternut, vidul ăsta va exista. A desena un O, înseamnă a te bate cu o formă albă pe care nu o vezi ». Cine mai tine seamă de afirmația

/ > lui Rémy Peignot, căruia îi datorăm caracterul ce-i poartă numele? Un O nu este oare un O exact așa cum se spune că o pisică e o pisică? Dar ce să mai spunem despre asta: « Totul este gest. Gestul este numitorul comun al tuturor artelor, arta de a desena litere ca toate celelalte», cuvinte în care parcă am recunoaște pe cele ale lui Faust: « Im An-fang war die Tat » (la început a fost acțiunea). Ceea ce înseamnă, pentru cine acceptă să reflecteze, că a scrie ar putea fi doar un gest stabilizat în mod provizoriu, că, poate, cuvîntul este (Rabelais o presimțise) o « vorbă înghețată », iar conceptul — fie-mi permisă această trivialitate — gîndire în conservă . . . Să presupunem acum că litera ar vrea « să-și trăiască viața» (oare nu asta s-a întîmplat atunci cînd Durer și Leonardo au emancipat alfabetul gotic sau cînd Plantin, Didot, Garamond au revendicat rînd pe rînd dreptul lor la existența . . .); sa presupunem că, prin urmare, cuvîntul redobîndește carne, mușchi, sînge; să presupunem că, apoi, conceptul se retopește în curentul însuși al g îndirii . . . Dar să încetăm cu presupunerile, de vreme ce lucrul există, ba are chiar și un nume, ori mai multe, deși acelea ale poeziei și artei sînt adesea prilej de echivoc.

Dac iată un alt ocoliș care, sper, va aduce puțină lumină, chiar dacă va părea cam ciudat. Două mașini se ciocnesc ; unul din șoferi, cu înjurătura pe buze, se năpustește asupra celuilalt și-l lovește în obraz. în chip cavaleresc, dv. încercați să iatervеniți sau, dacă sînteți mai prudent, bateți în retragere (un martor bun face cît un arbitru prea înfier-oîntat. . .). In clipa asta sosește poliția care pune pe fiecare la locul său.
25
agresorul pcel că oamenii se
Ce S'û întîmplnt? Ați vrea indignarea, să·! denunțați pe laș, sii vă exprimați mîhnirea pot coborî pinii la treapta animală . » . Nimic din tonte acestea: mai fritti numele dvsM pronumele, anul nașterii, domiciliul ♦ . ♦ O dată identitatea dv. stabilită, sînteți înălțat la rangul de martor valabil, adică existați.
De unde venea primul vehicul? Dar celălalt ? în ce loc anume s-au ciocnit ? Care dintre șoferi a ridicat cel dinții mina asupra celuilalt? Nu interesează deloc că sìngole vă zvîcnește în tîmple, că sînteți îngrijorat pentru soția victimei de care nu se ocupă nimeni sau de copilul pe care tocmai l-ați observat în mașină, nu interesează decît întrebările poliției și răspunsurile dv, care alcătuiesc substanța procesului verbal. Și cum procedați dumneavoastră? Din evenimentul al cărui martor ați fost, ați extras anumite elemente operînd o selecție conformă cu întrebările și cu tehnica interogatoriului (« Prima mașină mergea aproximativ cu ce viteză ? — Peste 60 km ? — A doua? . ♦ . Sub 40 ?.. . »).
Cuvintele care constituie răspunsurile dvs. sînt pe rînd extrase din vocabularul general în funcție de întrebările și tehnica interogatoriului. Emițătorul și receptorul se acordă în vederea stabilirii mesajului care cum se cuvine, va fi mărturie»
Și acum, ce se poate spune despre această descriere care nu e lipsită de legătură cu cele de mai sus?
« Furia se manifestă în felurile cele mai diverse. Inima și circulația sînt întotdeauna impresionate; obrazul devine roșu sau sîn-geriu, iar venele frunții și ale gîtului umflă . . .
Este influențată și respirația; pieptul se înalță, nările se dilată și freamătă. Tennyson spunea: « Suflul violent al mîniei umflă nările sale de zînă ».
semnat asa
De obicei gura bine închisă exprimă o hotărîre încăpățînată, iar dinții sînt strînși sau scrîșnesc ...» Și Darwin continuă pe larg și cu minuțiozitate descrierea mîniei, în vreme ce Proust — să-l ascultăm —ne aruncă în
față pe cea a d-lui de Charlus: «—Domnule, vă jur că n-am spus nimic care să vă jignească. — Și cine v-a spus că mă simt jignit?— îi replică el cu furie, răsucindu-se violent in șezlongul în care pînă atunci stătuse nemișcat, in timp ce șerpii palizi de pe chipul său se crispau, glasul se făcea cînd ascuțit cînd grav ca o furtună asurzitoare și dezlănțuită (forța cu care vorbea de obicei și care-i făcea pe necunoscuți să-și întoarcă capul pe stradă, se însutise acum precum o notă forte care în loc să fie cîntată ia pian este preluată de orchestră și care, pe deasupra, mai devine și fortissimo. Dl. de Charlus urla). — Credeți poate că vă stă la îndcmînă să mă jigniți? Chiar nu știți cu cine stali de vorbă?»
Deși se referă la manifestări ale mîniei, aceste trei texte, descrierea lui Darwin, narațiunea lui Proust și procesul verbal al jandarmului, prezintă deosebiri demne de luat in seamă. Șj dacă am fi întrebați

către care se îndreaptă preferinţele noastre, este aproape sigur că ne-am pronunţa pentru Proust . ♦ . Afară doar dacă, medici fiind, nu-ar interesa o descriere clinică a minici , » , afară doar dacă, jandarmi fiind, am avea nevoie de formularea faptelor aşa cum o cere justiţia , » , Dar nu se pune problema preferinţelor î liste vorba cu certitudine de a vedea în ce constă comunicarea. Or, comparimi aerstu trei texte (experienţa poate fi extinsă la fel fie bine şi asupra fenomenelor piasi Ier), constatăm că orice mesaj este constituit, în afara prezenţei emiţătorului şl a receptoruluif de o sursă dc emisie, de o tehnică dc transmisie şi de o finalitate intenţională. Nu poate fi deci vorba aici — asta e o primă consecinţă — de un mesaj natural. Există, şi aici nu poate fi vorba — şi asta e a doua consecinţă — decît de mesaje artificiale. Materia primă este deci întotdeauna tratată.
Or, acest tratament este mai mult sau mai puţin previzibil. Procesul verbal al jandarmeriei constituie o schemă care corespunde unei situaţii tip; el este deci cel mai previzibil. Opus lui, textul lui Proust este cel mai puţin previzibil: oricît am citi o parte sau alta a frazei, tot ne vine greu să ghicim ce va urma. Neprevăzutul ne pîndeşte la fiecare cuvînt. Intre acestea două, textul lui Darwin este « pe jumătate previzibil »: chiar dacă nu ghicim observaţiile autorului, nici îneîntarea lui, putem totuşi prevedea desfăşurarea generală şi, în lanţul fiecărei fraze, alegerea cuvintelor şi a întorsăturilor de frază de care se foloseşte Darwin ca să descrie minia şi modul de a o constata.
Comunicarea socială de tipul proces-verbal tratează deci « materia inforniantă » avînd în vedere două obiective principale: pe de o parte eficacitatea, pe de alta, economia. Semnalizarea rutieră este una din manifestările sale tipice; ea substituie inscripţiilor şi explicaţiilor, semnale şi culori simbolice care urmăresc să stabilească o colaborare fără echivoc între cei ce folosesc drumul; ea favorizează armonizarea raporturilor sociale, e drept cu preţul unei normalizări a mesajului împinsă la limită.
Astfel, comunicarea tinde cu atît mai mult să fie codificată cu cît ea corespunde unei operaţii mai abstracte şi mai repetitive. Pe măsură ce devine mai simbolică, pe măsură ce îşi statorniceşte schemele, ea năzuieşte de fapt să-şi piardă calităţile particulare ce însoţesc mesajul în momentul enunţării lui. El cîştigă în eficienţă şi economie tot ce pierde în originalitate. Or, în acelaşi timp în care limba se normalizează spre a răspunde unor necesităţi sociale mult mai ample şi mai constante, în acelaşi timp în care privilegiază abstractizarea, se constată la cei ce o folosesc nevoia de a restabili dreptul la intervenţia individuală , la limbaj, necesitatea de a opune limbii concepută ca un sistem codificat, cuvîntul, care este inventatorul şi motorul ei totodată.
De fapt, comunicarea nu constă numai — aşa cum dau de înţeles unele teorii—în transmiterea unui mesaj dat. El este întotdeauna rezultanta unei prelevări operate asupra fenomenului de emisie; dar mesajul în sine nu s-ar putea totuşi reduce doar la aspectul extras.
Cine n-a făcut experienţa, astăzi banală, a înregistrării unei conversaţii între prieteni? Cînd taci ca să asculţi magnetofonul, nu poţi să nu fii surprins de incoerenţa frazelor, de destinarea gîndiril, de lipsa de coordonare a reacţiilor. Nici nu mai rămîne nimic din plăcerea conversaţiilor propriu-zise. Aşa că de cele mai multe ori zîmblm, apoi ne cuprinde rîsul şl pînă la urmă oprim grăbiţi înregistrarea, Redus la transmiterea simbolurilor verbale, mesajul nu nud este decît o caricatură. Se simte nespus de mult lipsa

«suporturilor » care sînt mişcările, jocul fizionomiei, gesturile; sărăcite de «punerea în scenă», vocile au aerul că provin de Iu nişte actori care nu-şl cunosc bine rolul, Ceea ce înseamnă că, în alara caturilor în care colaborarea se stabileşte asupra unei situaţii repetitive, comunicarea lărft a neglija nevoia de colaborare vizează şl un alt scop, nu mal puţin
important, care este acela al manifestării prezenţei în comun.
Schimbul, ca să-i dăm un alt nume, este fenomenul prin care fiinţele nu numai că stabilesc o comunicare, dar se simt în ipostaza de a comunica.
Mesajul poate fi deci considerat, fie ca un datum — teoria comunicării aşa-1 consideră — fie ca un fenomen pe cale de constituire. în ipostaza de emisie, există întotdeauna o acţiune personală, individualizată, dramatică, trăită de o fiinţă care îi conferă un moment unic al istoriei sale. Acolo, la izvoare, începe activi-
tatea artistică.
Consideraţiile pe marginea limbajului şi artei trebuie deci să facă distincţia între mesajul emis şi mesajul în ipostază de emisie. « în realitate, ne pune în gardă Bachelard, nu există fenomene simple; fenomenul este o ţesătură de relaţii. Nu există natură simplă, o substanţă simplă; substanţa este o întrepătrundere de atribute. Nu există idee simplă,
pentru că o idee simplă, cum bine re
arca
dl. Dupréel, « ca să fie bine înţeleasă trebuie
să fie inserată într-un sistem complex de gînduri şi experienţe ».
Comunicarea cere ca sursa informării să fie tratată, adică simplificată, de n-ar fi decît pentru a pune de acord emiţătorul cu receptorul. Or, dacă este ade-
vărat că în anumite împrejurări Baudelaire s-a plîns ca ultimul dintre muritori, spunîndz « mă dor dinţii », nu este mai puţin adevărat că în alte împrejurări termenul de « durere » se înalţă sub pana sa la dimensiuni poetice: «Ci fii cuminte, durerea mea, şi liniştea-ţi păstrează ».
S-ar putea spune în mod schematic că din momentul emisiei sale, mesajul se angajează cînd pe o cale, cînd pe alta. Prima, şi cea mai frecventă, este cea a ideii care se normalizează şi, normalizîndu-se, stabilizează sistemul de transmisie şi recepţie într-un mecanism determinat. Cea de a doua cale caută să-i conserve mesajului calitatea nativă. Formulei i se opune forma» Cele două căi corespund unor situaţii diferite. Dar ambele coexistă în fiecare dintre noi. în măsura în care subscrie la condiţia comună, poetul se exprimă ca toată lumea; şi invers, în măsura în care caută
să se elibereze de condiţia comună (adică de colaborarea normalizată), muritorul de rînd devine receptiv la forţa poetică, chiar fie numai şi la un apus de soare . . .
Or, dacă potrivit acestei duble ipostaze, înlăuntrul nostru se propun mesaje, evident, în proporţii diferite şi nesfîrşit de nuanţate, asta înseamnă că ne aflăm în permanenţă într-o stare de tensiune între formă şi formulă, între mesajul activ, care este sursa, şi imaginea stabilizată, care îi este produsul; stare de tensiune, de asemeni, între limbă, sistem închis al societăţii. şi cuvînt, act instaurator al individului; stare de tensiune, în sfîrşit, intre limbaj şi cod, între artă şi algebră.
Tindem pe de o parte spre normalizarea raporturilor umane împinse pînă la un asemenea stadiu dc perfecţiune incit colaborarea socială ar funcţiona ca o maşină - dar ajungem aici cu preţul unei abstractizări

tot mai pauperizantei tindem, pe de altă parte, să «s gurăm. prin schimburi (dintre care conversația este exemplul cel mai frecvent) o deschidere « conștiinței cu ajutorul căreia încercăm să scăpăm do singurătate șl care uneori nu teme să recurgă chiar ia confuzie, numai șă-și atingă țelul. Paradoxală situație: împinsă I înă la punctul său de Inteligibilitate limită, comunicarea produce o dezumanizare ce se caracterizează printr-o pierdere progresivă a prezenței, pe de altă parte, mișcarea care reunește ființele intr-unul și același elan de comuniune se izbește de incomprehensiuni, do intermitențe «ie rațiunii care constituie piedici adesea de netrecut.
26
Dacì cele de mai sus sînt exacte, și dacă nu poate exista o formulate adevărată decît în starea de tensiune ce caracterizează conștiința noastră, vom înțelege că forma mesajului plastic (sau poetic) nu corespunde niciodată, și nici nu poate corespunde pe deplin adecvat, unei semnificații prestabilite. Există întotdeauna și în mod necesar un hiatus. în schimb, opern de artă propune — și asta e virtutea ci — o re-adecvare a semnelor ce o compun și a semnificației pe care ele o poartă, operație ce rămîne să fie săvîrșită de orice nouă privire. Adecvarea formei la o semnificație prestabilită funcționează ca un rapel, adică asemenea codificării unei experiențe consumate; semnificația plastică este, dimpotrivă, un apel, un fenomen pe cale de constituire care face semn viitorului să-i dea formă »
în legătură cu aceasta, merită să fie elucidat un alt aspect î orice tehnica de transmisie modifică mesajul în funcție de condițiile înseși ale transmisiei. Mai e nevoie să revelăm un fapt ce pare atît de banal, dar de care ne dăm seama atît de anevoie? Presa, radioul, televiziunea, telefonul — Mc Luhan arăta asta foarte bine — nu numai că însoțesc un mesaj, dar îl și structurează. Reportajul de la un meci de fotbal se deslănțuie la radio precum valurile unei furtuni pentru a înflăcăra un auditoriu care nu vede; la televiziune, imaginea tinde să răpună verbul; comentariul reporterului îi slujește de acompaniament. Cît despre ziarist, care se adresează unui cititor «și orb și surd», el izbutește să-i rețină atenția aruneîndu-i epitete și hiperbole. Să suprapunem cu ajutorul imaginației cele trei versiuni ale aceluiași meci și vom vedea pe dată că ele refuză să coincidă. La nevoie, se poate spune că fiecare construiește evenimentul în funcție de tehnica ce îi este proprie.
Dacă deci mesajul se transformă în decursul transmisiei sale, urmarea este că tehnica transmisiei tinde, la rîndul ei, fie să se adapteze normelor de comunicare socială, fie sa scape de ele. Arta începe întotdeauna printr-o ruptură și artă fără ruptură nu există. Așa cum rupe cu mesajul dat, artistul rupe și cu tehnica de transmisie stabilită. De unde și surpriza publicului, care nu se poate obișnui cu ideea că informația nu este realitatea însăși. Perspectiva a trecut multă vreme drept singura posibilitate de a vedea, deși ea nu este decît un procedeu, între multe altele, pentru a face lucrurile vizibile potrivit unei anumite idei pe care ne-o formăm despre ele și despre noi înșine la un anumit moment al istoriei. Lichtenstein se inspiră din benzile desenate; nu le copiază. Modificînd scara, izolînd cadrajul, jucîndu-se cu organizarea planurilor, el ne face să ne dăm seama nu numai de iconografia comicsurilor, dar și de structura filozofică care susține această formă de expresie.
Invers decît ne imaginăm, scrisul n-a fost niciodată o simplă înregistrare de fapte. Cum nici pictura nu este și n-a fost vreodată înregistrarea realității așa cum o vedem sau credem că o vedem. în

fiecare epocă se nasc aspirații care, emancipimi mesajele de normalizarea lor, ne propun sisteme de emisie și sisteme de transmisie noi ce construiesc realitatea. La ce bun să modifici forma lui A sau a lui B despre care bunul simț este îndreptățit să hotărască că e definitivă? Pentru că, scrie Rémy Peignot, «tipografia este prin excelență reflectarea evoluției gfndirli unei națiuni ». Amenințate neîncetat de uzura « codificării », semnele sînt periodic duse la topit de către Inițiativa regeneratoare care este arta,

Ceea ce dovedește, în felul sau, publicitatea, trebuind să precizăm doar că, spre deosebire de poezie, publicitatea urmărește întotdeauna un scop economic; cît privește însă modalitățile, e neîndoielnic că publicitatea urmărește să revitalizeze informația prin toate mijloacele.

Și acum ce se întîmplă de la mesaj la recepție? Arta figurativă este împovărată de un echivoc asupra căruia disputa nu a încetat și s-a crezut, în mod eronat, ca arta abstractă îi va pune capăt. Este vorba de faimoasa dispută asupra subiectului. Indispensabil pentru unii, pretext pentru alții . . . Este oare nevoie să revenim asupra dezbaterii? Nimeni, astăzi — dintre spiritele evoluate — care să nu considere subiectul drept secundar; și cine se încumetă să pledeze exclusiv pentru reprezentare își atrage fie sarcasme, fie compătimirea. Receptorul lipsit de cultură artistică se mulțumește să extragă din mesajul operei elementele menite să identifice obiectele sau grupul de obiecte. Este vorba aici de o operație de recunoaștere. Opera este considerată ca un mesaj cifrat de către artist și pe care spectatorul este asigurat că-l va putea descifra datorită reglajului tacit dintre emițător și receptor. Atitudine condamnată pe bună dreptate de inițiații care socotesc că opera n-ar putea să fie redusă niciodată la comunicarea ce se operează la acest nivel.

Dar, ciudat lucru, cu aceasta neînțelegerile nu se risipesc; au mai degrabă tendința de a se înmulți și mai insidios. Numeroși oameni care trec drept luminați sau specialiști, și a căror știință nu e pusă la îndoială, publică lucrări importante în care consideră cel mai adesea operele de artă drept documente istorice. Reducția e diferită aici, dar nu e mai puțin o denaturare. Receptorul descifrează mesajul impunîndu-i în prealabil codul asupra căruia a căzut de acord. Cod istoric, psihologic, psihanalitic, sociologic, lingvistic, toate alienările sînt cu putință.

Despre ce este vorba? în esență despre faptul că mesajul, dacă nu este un datum al emisiunii, sau un datum în cursul transmisiunii, este cu atît mai puțin un datum al recepției. în fața evidenței trebuie să capitulăm ; opera de artă nu este niciodată obiectul unei simple descifrări și nici n-ar putea fi pentru bunul motiv că ea nu este și nici nu poate fi un mesaj cifrat. Opera propune receptorului readucerea în discuție a condițiilor receptării însăși. Tehnica și forma sa contribuie la crearea conținutului. Orice receptor, fie el cît de savant, care nu cunoaște sau nesocotește această condiție poate fi sigur că nu va primi decît o parte a mesajului, de a o primi amputată de calitatea ei proprie, pe scurt, de a opera în afara artei. Mesajul artistic scapă normalizării ce condiționează emisia, transmisia și recepția obișnuite. El inovează de la un capăt la celălalt al comunicării, reinventimi ori de cîte ori ea operează; actul instaurator se opune celui instituțional (și îl completează).

Cunoașterea critică care nesocotește natura fenomenului riscă foarte mult să greșească. De aceea n-ar putea să-și calcifieze metodele pur și simplu pe cele ale lingvisticii, așa cum a calchiat — șl calchiată —

metodele istorice, psihanalitice, sociologice, fără a se priva de o parte fundamentală a realității artistice. Oîndlrea critică cure se exercită asupra artei este datoare să-și invente propriile el principii, metodele sale care, beneficiind de rigorile lingvisticii, conservă caracterul original al mesajului artistic, adică acela de a pune în discuție circuitul însuși al counmi-cărli. Ea are datoria să socotească drept un postulat, un fapt, acela că meeajul nu este niciodată constituit nici pentru emisie» niel pentru transmisie, nici pentru recepție, că el nu cete niciodată un dfitumj ea are datoria să informeze spectatorul că nu se poate bitul pc o recepție standard în favoarea imul erke riu universal valabil pentru că flecare e menit să ia parte la existența artei, la fel cum arta are menirea să in parte în existența spcCta* torului.

Dacă ar fi să rezumăm punctele de vedere de mai sus, am putea să spunem cam așa t

La un prim nivel, limbajul se înscrie îti limitele unei comunicări perfect socializate, folosind norme stabilite, recunoscute de fiecare și fără variațiuni posibile* Codul rutier este tipic.· fiecare panou este, din punct de vedere internațional, univoc. Către acest nivel tind formele de comunicare ce se adre* sează situațiilor celor mai frecvente. Să presti* punem că societatea ajunge în întregime la acest stadiu i «Omul ar fi atunci perfect mocani* zabil cu ajutorul limbajului și al tehnicii actuale și fără a introduce nici o noutate aberantă scrie Aurel David în Cibernetică șl elementul uman — el ar fi deci o mașină după moda actuală și ar fi inteligibil. Dar n-ar mai fi om. »

La un al doilea nivel, limbajul socializtn-du-se și normalizîndu-se spre a răspunde nevoii de colaborare a ființelor între ele, el răspunde de asemeni dorinței pe care oamenii o au de a schimba ceva ce le aparține în exclusivitate pentru a simți și demonstra “ pînă și în acțiunile lor de distrugere î originea, condiția și destinul lor comun. Indiferent la ce mijloace ar recurge, la acest nivel comunicarea tinde pe de o parte să formuleze mesaje care sa se acorde fără echivoc cu emițătorul, iar pe de altă parte să preîntîm-pine dizolvarea omului printr-un exces de inteligibilitate, învăluind aceste mesaje in manifestări de ordinul armonicelor afective.

ele pun în care și cu receptat, ci

bazele unui tip mesajul nu este atît mai puțin un fenomen ce curentul cornu-

Acesta este « timbrul » pe care 4 găsim în toate comunicările umane ce scapă de sub influența situațiilor repetitive (poate că ar trebui să se arate în altă parte că unei inteli* gibilități mai puțin desăvîrșite îi corespunde un spor de umanitate . , .)

în sfîrșit, la un al treilea nivel, comunicarea operează intercalimi în circuit releele privilegiate care sînt operele de artă. Deosebite de emițător și de receptor, intermediare intre obiect și subiect, original de relații un datum emis, transmis sau se constituie pe măsură ce curentul comu* nicKrii intră in acțiune. Nu se tuai pune problema nici de a cifra și nici de a descifra: arta transformă actul de comunicare intr-o geneșă. Gindirea critică ar avea de ciștigat, aș crede, operimi diferența dintre aceste nivele și aceste orientări. Poate că sîntem pe cale să abandonăm, in cadrul științelor asa-sise ale omului, manie heismul ce a dominat aici atita vreme. Poate că ne aflăm chiar in punctul in care spiritul, incerimi să mai creadă in progresul unei înaintări rectilinii, va renunța să jinduiască după modelul științelor exacte, pentru a accepta să pornească pe un drum mai ocolit, să revină

asupra unor etape șl. odată cercetarea angajată, s-o apuce pe mal multe căi deodată. Ar ti cu neputință să Intrăm aici in amănunte. Sigur este insă că meditația asupra artei n-ar mai putea să se mulțumească eu potecile bătătorite sub pre-textul eli sînt Istorice.   1
ELEONORA COSTESCU
MARCEL DUCHAMP ȘI SPIRITUL DE REHQLT
Brâncuși, Marcei Duchamp, Mary Reynolds (Villefranche, 1929)
Puțin înainte de a-și încheia lunga viața, Marcel Duchamp făcea în fața unui critic o mărturisire ciudată pentru spiritul de revoltă — fățișă sau sublimată — care i-a însuflețit întreaga existență: «Doi ani după moartea mea se va vorbi mult mai puțin despre mine. Am avut doar o viață minunată, o imensă dorință de a trăi. N-am avut plictiseli, n-am fost strîmtorat, n-am avut ambiții dezamăgite. Am avut noroc, un noroc fantastic ». Fraza ce urmează lasă să se strecoare însă un umor ușor dezabuzat, ușor sardonic, cam neliniștitor: «N-am petrecut nici măcar o singură zi fără să mănînc » . . » 1
în puțin a stat deci norocul său « fantastic », și acest lucru ni se pare semnificativ pentru a Ilustra stadiul final al revoltei lui Marcel Duchamp, la care a ajuns mai curînd decît alțl artiști înrudiți spiritual cu el, stadiul resemnării, al tăcerii. Atitudinea lui este numai în aparență mai benignă, mal puțin
'France Mutuine 40/15811
spectaculoasă decît cea a unui Nicolas de Stael — sinucigindu-se în pragul succesului — sau, daca privim ceva mai înapoi, a unui Lautréamont, dispărînd fără urmă la 24 de ani, după ce-și strigase revolta în Cìntecele lui Maldoror.
în cazul lui Duchamp, nici nu s-a pus problema. sinuciderii, pentru că în el exista ftcel admirabil echilibru francez, acel luminos spirit cartezian, capabil să iasă din cele mai grave crize dc conștiință, cu seninătate și grație. Nu s-a sinucis, dar n-a mai creat aproape nimic timp de 45 de ani, pînă la moarte, preferind să rezolve probleme de mecanică și optică, sau să joace interminabile partide de șah, jocul cel mai gratuit și mai puc al inteligenței și al lucidității.
Pornind de la lecția lui Cézanne (Portretul tfttăhu, 1910), Marcel Duchamp se raliază încă din 1911 grupului Secțiunea de aur, constituită în jurul fratelui său, pictorul și graficianul Jacques Villon, în atelierul acestuia de la Puteaux, detașîndu-se însă curînd de idealul clasic — în esență, daca nu în formă — al
acestei grupări pentru a se angaja pe căi mai radical revoluționare. Putem afirma că epoca de la 1911 — 1914 a constituit faza cea mai fertilă din întreaga sa activitate creatoare, din moment ce în acest răstimp au luat naștere cinci din cele mai puțin de douăzeci de lucrări cărora Duchamp s-a gîndit să le acorde titluri. Prin ele însele, aceste titluri ni se par simptomatice pentru turnura de spirit a artistului, in ele amestecîndu-se o ironie fără obiect, operînd în gol, cu predilecția de totdeauna a lui Duchamp pentru fabricațiile ingenioase și gratuite, ele recomandîndu-se cîteodată și printr-o lipsă totală de sens, subliniată prin ilogismul deliberat al formulării gramaticale 3.
Purtînd un titlu, de data aceasta, nu de tot absurd, lucrarea Nud coborînd o scară a fost totuși cea care a stîrnit cel mai mare scandal de public, nu atunci cînd a fost prezentată pentru prima dată, în 1912, la expoziția de la Paris a Secțiunii de aur, ci un an mai tîrziu, cînd a figurat în cadrul răsunătoarei expoziții de la Armory Show, de la New-York, fiind subiectul unei indignări furibunde, amestecată uneori cu admirație la fel de pătimașă și vehementă.

Ar fi putut trage nenumărate foloase din această celebritate, dar încă din 1914 Duchamp pornea pe alt drum. Dacă în lucrările anterioare, ironia sa distrugătoare de mituri părea să prefigureze nihilismul atotnimicitor al mișcării Dada, iar interesul său pentru construcție și pentru problemele de reprezentare a mișcării simultane putea fi socotit drept o participare, pe cont propriu, la preocupările contemporane ale pictorilor cubiști și futuriști, începînd cu anul 1914 Duchamp realizează primele opere ready-made din istoria artei moderne, prezentînd simple forme, obiecte de uz zilnic sau chiar banale imagini ale unor anonimi, cărora însă artistul înțelegea să le schimbe, odată cu titlul, și funcția, natura și semnificația. (Se cunoaște astfel cum a folosit convenționala litografie a unui gravor necunoscut din veacul al XIX-lea, mulțu-mindu-se numai sa-i înlocuiască titlul inițial, Luminiș de pădure, printr-unul lipsit de legătură, Farmacie.)

Este limpede că de data aceasta nu mai era vorba de o simplă ridiculizare a modului de reprezentare tradițional, cu scopul de a-I înlocui cu un altul mai puțin vlăguit și compromis de uzura obișnuinței și a repetiției. Ceea ce se propunea acum era nici, mai mult nici mai puțin decît însăși abolirea picturii ca pictură, adică denunțarea valabilității principiului conform căruia pictura ar fi un gen specific, cu un limbaj propriu, care — ca orice limbaj — s-a putut constitui în acord cu anumite reguli. O străveche experiență demonstrase că regulile acestea

‘ Se știe că în dezvoltarea teoriilor salo, expuse în cadrul reuniunilor duminicale de la Puteaux, Villon pornea do la scrierile lui Leonardo da Vinci țd du la Divina proportions a abatelui boJonn Luca Pacioli, publicată la Veneția în 1509. ‘

R°l ct h Reine entouré· de Nue vîtes, La Vierцс, , Mariée, J^e Раьядо de la Vlcryo à la Mariée, Ñu descendant un Escalier. Jntrü 1915—1923, lucrarea i La Mariée mise a nu par aes Célibataires, même| In 1919i LJ l.O.O,Q,

n-au fost niciodată rigide, ci susceptibile de-a fi folosite în surprinzător de bogate și de diverse moduri de exprimare, și ca ele n-au acționat niciodată ca frîne decît la artiștii slabi și lipsiți de personalitate, în schimb, din confruntarea — adesea dramatică — cu ele, artistul autentic ieșise totdeauna nu numai mai întărit și mai 'sigur pe sine, dar — ciudată și reconfortantă dialectică — mai complet el însuși.

Tocmai în momentul în care artiștii izbutiseră să impună în conștiința publicului principiul estetic al diferenței funciare ce există între lumea formelor reale și lumea formelor plastice, suprarealismul răstoarnă dintr-o singură lovitură tot eșafodajul de argumente adunate în acest scop, pentru a repune în cinste, cu o fervoare de primitiv, formele reale, mergînd pînă la trompe l’œil, 4 Va exista însă un moment cînd nici trompe l’œil-ul nu va mai fi suficient. Și în această ipostază a artei actuale, Duchamp va putea fi revendicat ca un precursor, prin creațiile

sale ready-made. « S-a terminat cu pictura, spunea el. Cine ar putea face mai bine decît această elice? Spune, tu poți face asta? » 5 în răstimp de numai patru ani, Marcel Duchamp a izbutit să parcurgă toate treptele revoltei. Debutînd prin lucrări în care lupta

sa se ducea fățiș împotriva convențiilor de orice fel, artistul a ajuns foarte curînd la o formă de subversiune mai disimulată, dar prin aceasta chiar mai primejdioasă: cea a ironiei nimicitoare, în măsură să repună în

discuție valabilitatea oricărui principiu, să-pîndu-1 de la rădăcină și ridicînd în fața lui un antiprincipiu. A fost astfel unul dintre protagoniștii a ceea ce el însuși numea antipictură, antiartă, antipoezie,

Ultima și cea mai reprezentativă lucrare din această a doua fază a revoltei sale, cea a sarcasmului, a spiritului care nu mai dorește decît să se nege pe sine însuși, pînă la autodistrugere, este de fapt și opera sa capitală, executată în răstimp de opt ani, între 1915 – 1923: La mariée mise à nu par ses Célibataires, même. Este, după cum se știe, o imensă placă de sticlă (3 m înălțime), pe care au fost prinse, printr-un ingenios preparat foarte adeziv și rezistent, cîteva forme de cositor decupate și pictate ușor deasupra, figurînd « o epopee mistico-mecanică a dorinței în dragoste ». Mireasa atîrnă de firmament comunicînd prin antene delicate cu curtezanii ei, trași ca păpușile de firele aproape nevăzute ale dorinței.

După părerea lui Cassou, această lucrare este o « sinteză a inițiativelor sale deliberate și umoriste (anterioare), monumentul cel

Dacă prin accaedt rcaubstitulro a datelor picturii prin cele ale renlfirtțll – prezentați! acum ca o euprarealitato – mijloacele de exprimare specifico picturii au fost reduse de cAlro pictor I Buprnrcalteti Intr-atîm incit я-a ajuns aproape la

1 “Loll or to«dA, această pierdere nu н.a efectuat lotuși (ArA un cisti» substanțial. Suprarealismul a ImbouAtlt sensibilitatea contemporană cu un «novi fior», cum spune Cusson, frtcînd să redosconerim latura miraculoasă » vieții, misterul inclus In fiecare obiect. (Cir. Jean Cassoni 1 rV00 ur,a Pl^dquos contemporains, Paris I960, P. 57 J). Dar aceasta se făcea nu prin mijloacele tipic ți specific plastico ale imaginii, ci prin posibilitățile salo mvtnlorkc, finind mal mult do literatură.

’ JL Cusson, op, cir., p. 3H4,

mal straniu pe care l-a putut produce gratuitatea, atunci cînd ea simulează răbdarea și metoda unei elaborări concentrate ...» . Din nou se impune o apropiere de Lautréamont. Ne referim în special la capitolul în care acesta își propune să demonstreze, doctoral și sistematic, care este metoda cea mai expeditivă de-a omorî muștele.

De aici nu mai era decît un pas pînă la stadiul final al revoltei, tăcerea. « Căci tăcerea, spunea Valéry în al său Monsieur Teste – cu care Duchamp pare a avea atîtea puncte în comun – nu este semnul unei incertitudini și al unei neputințe, nu este nici un dispreț sau o descurajare, ci o împlinire, este punctul final al triunghiului cunoa șterii ».

Ajuns la acest nihilism integral, Duchamp va înceta să mai picteze. Contribuia la aceasta și orgolioasa, luciferica sa conștiință de sine, care-i interzicea să mai întreprindă ceva, de teamă să nu se repete. Va da lecții de franceză pentru pictorii americani dornici să plece la Paris. Deși trăind relativ modest, va fi respectat și revendicat de mulți drept un precursor al celor mai radicale curente ale avangardei moderne. Va edita reviste, va face filme abstracte cu efecte optice și va organiza cîteva expoziții, dintre care unele celebre, ca de pildă marea Expoziție internațională suprarealistă din 1947, de la Paris, unde două săli («Sala ploii» și «Dedal»), vor fi construite după proiectele lui. Din cînd în cînd va mai produce chiar cîte o lucrare, ca celebra copertă a ediției de lux a catalogului acestei expoziții: Sein rosé en caoutchouc mousse, avec prière de toucher. Cariera sa creatoare se încheiase de fapt încă de prin deceniul al doilea și ceea ce a mai putut face a fost ca, în 1941, să-și reproducă în format redus

— la cererea prietenilor — principalele sale lucrări, pe care să le publice sub titlul: Cutia în valiză (Boîte-en-Valise) 7.
Supravieţuind celorlalţi trei fraţi artişti din familia Duchamp (Jacques Villon, Suzanne Duchamp şi Raymond Duchamp-Villon), Marcel Duchamp a trăit pînă la 81 de ani, vreme îndelungată pentru un revoltat de talia lui. Scepticismul şi dezabuzarea lui au fost atît de totale, incit au reuşit să aducă artistului — pe o cale absolut opusă şi neaşteptată — ceva ce ar putea semăna cu o resemnată si senină împăcare de sine.
Figura lui Marcel Duchamp este mai mult decît aceea a uneia dintre personalităţile artistice cele mai lucid inteligente ale epocii noastre. Ea este reprezentativă pentru un drum, pentru o mentalitate, pentru o experienţa de viaţă şi mai ales pentru o stare de spirit, stare de spirit din care puţini au ieşit teferi sau fără traumatisme de neşters. Nu órleme poate privi în faţă îngerul negaţiei şi al distrugerii, iar apoi să se aşeie liniştit la masă pentru a-şi termina partida de sah. in aceasta batrinul Duchamp a avut dreptate: a avut noroc, un noroc fantastic.
‘Ibidem, p. 551.
Maurice Raynal, Peinture
1958, pa», 299,
Moderne. Genève, Sklra,
CORESPONDENŢA DIN PARTS
DENYS CHEVALIER
SALONUL TINEREI SCULPTURI
Primirea extrem de favorabila făcută, în 1968, celui de al 20-lea Salon al Tinerei Sculpturi atît de presă, cît şi de televiziune sau de către amatori, nu este decît dreapta răsplată a strădaniilor considerabile depuse de organizatori în privinţa selecţionării, prezentării şi calităţii lucrărilor.
Întrucît nu putem analiza în amănunt fiecare aspect în parte, vom răspunde în primul rînd la întrebarea: «Ce reprezintă Tînăra Sculptură»?
Ea este de fapt o asociaţie a sculptorilor francezi şi străini din Şcoala Parisului, a căror trăsătură comună nu este vîrsta tînăra, ci tinereţea expresiei plastice şi a căutării. Asociaţia organizează anual, aproape întotdeauna în aer liber, în locuri publice, o expoziţie — Salonul — care durează cam o lună şi cu ocazia căreia sînt decernate patru premii destinate să recompenseze cele mai bune lucrări.
în general, Tînăra Sculptură organizează, promovează sau sprijină, la Paris, în provincie şi în străinătate, şi alte manifestări de sculptură, în afara Salonului, fiind singura organizaţie de acest gen care realizează în fiece an un asemenea program.
Pe de altă parte, spre deosebire de bienale şi de alte manifestări oficiale, ea nu-şî prezintă expozanţii grupaţi pe naţionalităţi, ci integraţi într-un vast ansamblu cu caracter exclusiv artistic. De cîtva timp, datorită audienţei crescînde a expoziţiilor sale în toate ţările, Tînăra Sculptură invită de asemenea un număr din ce în ce mai mare de sculptori din străinătate să participe la realizările ei. Aceşti artişti sînt fie invitaţi personal, fie global —în cadrul unor secţiuni naţionale — cum s-a întîmplat de pildă anul acesta cu grecii.
Fiind conceput — atunci cînd a fost înfiinţat — pentru a ilustra vitalitatea şi căutările Tinerei Şcoli de sculptură franceza, Salonul depăşeşte de fapt, de multă vreme şi cu prisosinţă, programul său iniţial şi tinde să devină din ce în ce mal mult o manifestare internaţională.

Fără îndoială că, cel puțin în Franța, prin acțiunea sa solitară dar perseverentă, Tînăra Sculptură se află la originea reînnoirii interesului pe care publicul îl arată față de sculptura modernă; pentru că, la vremea aceea, tocmai această asociație a fost cea care a dat unora dintre cei mai buni sculptori de astăzi — Stahly, Gilioli, Etienne Martin, Cardenas, Poncet, Chavignier, etc. — posibilitatea să devină cunoscuțî. Acest efort de a descoperi mereu alte talente pentru a le impune atenției contemporanilor nu și-a încetinit nici ritmul și nici intensitatea. într-adevăr, cîteva nume care «urcă» — Guzman, Otani, Delfino, Condé etc.—sînt cu regularitate în expoziții.
în plus, în fiecare an, dintr-o medie generală de 130 — 140 de expozanți, un număr de aproximativ 30 de artiști noi, aproape cu desăvîrșire necunoscuți și care nu au mai expus nicăieri, sînt invitați să participe alături de cei vechi. Tocmai această constantă reînnoire, această voință deliberată de a adera la actualitate, constituie pentru amatori și sculptori principala putere de atracție a Salonului. în afară de asta, o largă perspectivă estetică, acest factor vital de neînlocuit, îi îngăduie să evite primejdia fixației, a imobilismului și a sclerozei ce pîndește atît de multe instituții solid rostuite.
Fiindcă principalele tendințe care au trecere pe lîngă tinerii sculptori contemporani le regăsim aici regrupate. De la barocul policrom al lui Michel Gérard, Filhos, Brown la abstracția geometrizată cu caracter deja clasic a lui Chewett, di Teana, Gilbert, trecînd prin noul realism al lui Szapocznikow, Bleu, van Riijs și prin structurile primare ale lui Malaval, Pala, Lams-weerde, Grand, Lee etc.; dar nu trebuie uitate nici lucrările de tip environnement de Gros-sert și Van Holte, mobilele lui Shigéo și Ostoya, asamblajele expresioniste ale lui Liesse. Viseux. Préau, asamblajele seriale ale lui Badord, lucrările cinetice ale lui Burka și Schõffer, luminoase sau dinamice, ale lui Vardanega și van Thienen, cit și plăsmuirile delirante sî exacerbate ale lui Semser, Guino, Lubovski etc.
După părerea mea, faptul cel mai izbitor al acestei expoziții (plănuită pentru iunie si amînată pentru luna septembrie, în sălile Palais-Royal pentru piesele mari și la Galeria Jacques Casanova pentru cele mici) este numărul însemnat de lucrări policrome prezentate Acesta se datorește probabil întrebuințării din ce în ce mai generalizate a rășinilor sintetice care fac posibile efectele de culoare. Alt fenomen ce merită subliniat: deplasarea din ce în ce mai accentuată a interesului pictorilor de la pictură spre relief, apoi de la acesta din urmă la realizarea in spațiu, adică la sculptură. Ex-plctorii sînt într-adevăr nenumărat! aici - iugos-avul Knezevic, americanii Lubovski, Semser și Stackpole, germanul Geissler, grecul Karaha-Hos, luxemburgheztd Kerg, spaniolul Pala, tunisianul Msika și francezii Viseux, Malaval, Durrbach, Farhi, Filhos etc.
S-nr pírea cft ficțiunea planului pictural nu mal este suficientă pentru a satisface apetitul V realitate al artiștilor moderni, iar dintre aceștia pictorii sînt cei care simt puternic nevoia í I rt < ì
I ii riifimn n i I И п. I л м V I · « . м. л I - - __
_ 11 - . - в в в ѵ ··- в
* , reallzmdu-le în trei dimensiuni și inse-
nicindnirt . 1 ’^flațle iăeîndu-sc în sens unic (de la pictură la sculptură și
n c odată avers), rebuie să vedem într-o astfel de generalizare a conversiunilor un indiciu XИ inter^rtítftro cc 80 θ* o ConvulshinUor care zguduie actualmente

de a integra creațiile lor în lumea lucrurilor tangibil rîndu-lc în spațiu, Or,
reînnoire
ION VLADj Nunta — piatră
FRANÇOIS STAHLYi Mic labirint - lemn
nînă numărul masiv de pictori care descind în domeniul spațiului real, .«Г¿i V i . , 'l sculpturii, constituie pentru aceasta un important factor de estetică ale cărei efecte se vor lace desigur simțite în anii următori.
în românește de L FORTUNESCU

ANCA \RGHIR
GHENADl MÎZNIKOV: Muiovkp (întru-ñire muncitorenscă în ilegalitate) tempera
GUNAR KROLLIS: Poduri (din ciclul « Riga mcn ») — llnogravură
Artă social angajată, pictura sovietică cultivă o constantă vocație epică, favorizînd modalități deduse din tradiția « de gen » și «istorică» — narativă, descriptivă, ilustrativă» Monumentalitate (supradimensionarea, solemnizaren momentului), umanism (dominația figurilor asupra cadrului), optimism (psihologia exaltării difuzată în portretistica utilizată în compoziție), obiectivitate (făptură «Imitativă» a reprezentării) — sînt cîteva din componentele codului cu care operează,
Astfel, pictorul unei scene istorice — de gen (sinteză specific renlist-socialistă de real și Ideal) poate oricînd să uzeze de norme omologate. Compoziții precum Pătuîntul de Moisvvnko, pictor dlntc-o generație mai veche, șl La Biroul sovietic do Informații de tînftrul lila Umido, Decoratorii do porțelanuri de Arașkuni, Amil 1941 do bgarov, Lonln (11 printre noi) do Snvkov, Cosmonautul Juri Cagarlo de Annniev orlcît diferă în
ceea ce privește talentul și factura — sînt ipostazele aceleiași concepții despre artă — document al conștiinței sociale. Eticul, psihologicul primează — comunicate în forme retorice*
în coordonatele acestei atitudini s-a constituit de altfel realismul socialist, perpetuimi consecvent de-a lungul unei jumătăți de veac o tematică și un limbaj.
Viabilitatea unei școli e totuși dovedită nu numai prin acțiunile ei de conservare, ci și prin posibilitățile ei de înnoire. A da autoritate istorică actelor de conștiință, a consfinți sensul major al existenței, iacă un program social-estetic în care evoluția vizualului a înregistrat mai multe etape de experiență, de la icoană la atiș, de la pictura academică la plastica cinematografică, Generațiile mai noi ale școlii realist «socialiste au unde alia convergențe spirituale care să îmbogățească stilistic concepția matrice* Iar cea mul firească șansă de înnoire e conec-

VIKTOR SADKOV: Lenin (E printre noi)
ulei

tarea la propria sursa, a tradițiilor autoh
tone.
Hurisvili e unul dintre artiștii care au redescoperit farmecul artei naționale vechi; vitraliu prin incercănarea suprafețelor, icoană pe lemn prin saturația și gravitatea culorii, opera sa e fruct de stepă, aspru și tandru, cu rădăcini într-un rusticism patriarhal. Vatenin, în Pești și păsări, izolează apelul rapsodic din universul rus al

nostalgiilor chagalliene, iar al său Portret în mov filtrează o aură stil 1900 în schemele unui portret realist.
Artiști din regiuni mai de la răsărit au adus un stil de tradiție populară locală, în care, precum știm că e cazul și la Sarian, trăiește gustul culorii tari, echivalentă cu vîrtejul sonor din binecunoscutele cîntece colhoznice. Ardenta vitală ce transpare în această sonoritate dă sens imaginilor simple și autentice de felul Femeie cu coșuri de Ișin, Tadjikistan — zi de sărbătoare de Celombiev, dar se anulează în contextul livresc-simbolist al unei compoziții de manieră fauve, cum era Fetiță și natură moartă de Narimanbekov. Neorealismul picturii italiene e implicat în Ivluzicieni din Daghestan de Rojnev, în Constructorii de Pekur. Expresia cinematografică, gros-plan sau panoramic, este frecvent asociată picturii, tinzind să ascută senzația de prezență reală, convenția cinematografică fiind, optic, mai activă.
Cel mai concludent fenomen de asociație vizuală simbiotică l-am văzut la doua personalități din generația mai nouă a școlii: Jilinuki și Mîznikov. în arta lor se produce o tensiune patetică a ' onștiinței realiste. Primul purifică fotogra-íisniul pina la concentrarea vizionară asupra detaliului. Celălalt evadează din sensul epj-gonic al forrm i-mimesis, organizînd imagine a re alista după o schemă a raporturilor simbolice intri- elemente*. ,M tznikov poate fi plasat in conlinuarta lui Drimka, avlnd < a și e| sentimentul inta rțfai omului în cosmos» Pictura lui i insă fecundată de învățat iui care aparțin simbolismului lui Gauguin» Nu numai in compoziția cu femei in peisaj, unde punctul de V* den- «cosmic» era legitimat tematic, ci chiar în compoziția M-idovka (întrunii » iilUJU. || OH :i ,t ă in ilcgidil III e), liplc realist-soci.ilist a, evocarea epică abandona norma academízala a dinamicii anecdotici
și adopta schema unei statici rituale, iar structura plastic-arhitecturală a formei era sursa senzorială directă a efectului de monumental. Jilinski pare la prima vedere să adere la poncifele fotografii mutui, care se numără printre procedeele favorite ale picturii de gen. Dar în subjugarea la real el duce copia naturii la limita opticului și obține o exaltare a detaliilor. Pasiunea preciziei orientează imaginea către viziunea naivilor: exacerbarea desenului, de egală exactitate pe toate planurile perspectivei, devine reprezentare conceptuală, căci nu mai poate fi vorba de realism de senzație acolo unde acuitatea văzutului e mai puternică decît acuitatea văzului. Impresia e nu de real brut, ci de mister al realului. Artistul e în rolul zugravului de ctitorii. Dacă în locul desenului s-ar fi combinat fotografii sau mulaje, tripticul ar fi fost un obiect pop’art. Imagerie naivă, prerenascentism nord-european, pop’art contemporan sînt convocate într-o sinteză discretă de modalități populare ale plasticii. Și în peisaj, alături de retorismul marilor spații parcurse din zbor optic, cum era cazul « panoramicelor », patosul obiectivitătii atrăgea uneori atenția prin voința exorbitantă de realizare fizică tactilă a unor detalii în realitate inaparente.
Caracterul conceptual găsește o expresie adevărată în grafică. Abstracțiune în sine, linia se adaptează unui program de idei poetice, definind metaforic o actualitate în apoteoză» Primul drum printre stele de Nck-rasov, monotipurile lui Boris Krîlov, peisajele xllogravate ale lui Gibnvlcius sînt o laudă a vieții din patria sovietică. Ilustrații la texte, ilustrații la idei, gravurile sînt lucrate cu abilitate adeseori subtilă, in tehnici clasice. ’ afinate uneori pina la calitatea muzicală a Vibrației albului pe negru, cum e în ritmica peisajului tic Gibaviclus sau în atmosfera de vis transparent a

Circului, gravuri cu acul dv Șmohin, Alteori artistul speculează efectul mecanic, acuitatea inciziei grafice, ceva ce împreună ni știința compoziției fac valoarea seriei V. I. I ruin de Bieți, Disciplina desenului, care afectează în mare măsură limbajul picturii, disociind forma de culoare în grafiei, produce virtutea unei dezinvolturi sliiinit» sobru, cu pregnanță șl ordine.

ALEKSANDR IȘIN: Femei cu coșuri — ulei

32

tarea Ia propria sursă, a tradițiilor autohtone.

Huțișvilî e unul dintre artiștii care au redescoperit farmecul artei naționale vechi; vitraliu prin incercănarea suprafețelor, icoană pe lemn prin saturația și gravitatea culorii, opera sa e fruct de stepă, aspru și tandru, cu rădăcini într-un rusticism patriarhal. ĂTatenin, în Pești și păsări, izolează apelul rapsodic din universul rus al nostalgiilor chagalliene, iar al său Portret în mov filtrează o aura stil 1900 în schemele unui portret realist.

Artiști din regiuni mai de la răsărit au adus un stil de tradiție populară locală, în care, precum știm că e cazul și la Sarian, trăiește gustul culorii tari, echivalentă cu vîrtejul sonor din binecunoscutele cîntece colhoznice. Ardenta vitală ce transpare în această sonoritate dă sens imaginilor simple și autentice de felul Femeie cu coșuri de Ișin, Tadjikistan — zi de sărbătoare de Celombiev, dar se anulează în contextul livresc-simbolist al unei compoziții de manieră fauve, cum era Fetiță și natură moartă de Narimanbekov. Neorealismul picturii italiene e implicat în Muzicieni din Daghestan de Rojnev, în Constructorii de Pekur. Expresia cinematografică, gros-plan sau panoramic, este frecvent asociată picturii, tinzînd să ascută senzația de prezență reală, convenția cinematografică fiind, optic, mai activă.

Cel mai concludent fenomen de asociație vizuală simbiotică l-am văzut la două personalități din generația mai nouă a școlii: Jilinski și Mîznlkov. în arta lor se produce o tensiune patetică a conștiinței realiste. Primul purifică fotogra-fisrnul pînă Ia concentrarea vizionară asupra detaliului. Celălalt evadează din sensul epl-gonic al formei-mimesis, organizând imaginea realistă după o schemă a raporturilor simbolice intre elemente. Mîznlkov poate fi plasat in continuarea lui Dclncka, avînd ca și el sentimentul Inserției omului în cosmos. Pictura lui e insă fecundată de învățături care aparțin simbolismului Ini Gauguin. Nu numai in compoziția cu femei în peisaj, unde punctul de vedere « cosmic » era legitimat tematic, ci chiar in compoziția Malovha (Întrunire t mupdtorcascâ in Ilegalitate), tipic realist-socialistă, evocarea epică abandona norma academizará a dinamicii anecdotice

VI.KTOR SAOJvOV: Lenin (12 printre noi)— ulei

și adopta schema unei statici rituale, iar structura plastic-arhitecturală a formei era sursa senzorială directă a efectului de monumental. Jilinski pare la prima vedere să adere la poncifele fotografismului, care se numără printre procedeele favorite ale picturii de gen. Dar în subjugarea la real el duce copia naturii la limita opticului și obține o exaltare a detaliilor. Pasiunea preciziei orientează imaginea către viziunea naivilor: exacerbarea desenului, de egală exactitate pe toate planurile perspectivei, devine reprezentare conceptuală, căci nu mai poate fi vorba de realism de senzație acolo unde acuitatea văzutului e mai puternică decît acuitatea văzului. Impresia e nu de real brut, ci de mister al realului. Artistul e în rolul zugravului de ctitorii. Dacă în locul desenului s-ar fi combinat fotografii sau mulaje, tripticul ar fi fost un obiect pop’art. Imagerie

naivă, prerenascentism nord-european, pop'art contemporan sînt convocate într-o sinteză discretă de modalități populare ale plasticii. Și în peisaj, alături de retorismul marilor spații parcurse din zbor optic, cum era cazul « panoramicelor », patosul obiectivltății atrăgea uneori atenția prin voința exorbitantă de realizare fizică tactilă a unor detalii în realitate inaparente.
Caracterul conceptual găsește o expresie adevărată în grafică. Abstracțiune în sine, linia se adaptează unui program de idei poetice, definind metaforic o actualitate în apoteoză. Primul drum printre stolo de Nek-rasov, monotlpurllc lui Boris Krîlov, peisajele xilogravnte ale Iui Glbavlcius sînt o laudă a vieții din patria sovietică. Ilustrații la texte, ilustrații la Idei, gravurile sînt lucrate cu abilitale adeseori subtilă, în tehnici clasice, rafinate uneori pînă la calitatea muzicală a vibrației albului pe negru, cum o în ritmica peisajului tiu Glbavlcius sau în atmosfera du vis transparent a Circului, gravuri eu acul du Șmohin. Alteori artletul speculează efectul mecanic, acuitatea Inciziei grafice, cuca ce împreună eu știința compoziției lac valoarea serici V, I. Lonln du BlHtl. Disciplina dusu-nulul, curo afectează în mare măsură limbajul picturii, disociind forma du culoare în grafică, produce virtutea unei dezinvolturi Hirunliu sobru, cu pregnanță șl ordine.
ALEKSANDR IȘIN: Femei cu coșuri — ulei
DMITRI JILlNSKlí Pe noile pamìnturi (triptic» panoul din mijloc) — tempera și lacuri
BVSEI MOISEENKO: Pâ min tul — ulei
DMITRI JILINSKI: Pe noile păminturi (triptic, panoul din dreapta) — tempera și lacuri
ILIA BROIDO: La Biroul sovietic de informații — ulei
TATIANA GOLEMBIEVSKAIAî Medaliata — ulei
MARIA ANA MUSICESCU
FRESCELE MEDIEVALE
DIN IUGOSLAVIA'
Intrînd în expoziția Frescele medievale din Iugoslavia vizitatorul român pătrundea, la prima impresie, într-o ambianță familiară.. într-adevăr, tematică și iconografie, stilizare liniară și perspectivă «Inversă», amănunte de gest, patetica intensitate a privirii, curbele suple sau unghiurile masive ale faldurilor și, în fine, coloritul pe cît de ireal pe atît de fascinant, toate acestea se regăsesc — în dozaje, cu accente și efecte diferite — în pictura din biserica sf. Nicolae domnesc din Curtea de Argeș și din biserica mare a mănăstirii Cozia (pronaosul), în cea moldovenească din a doua jumătate a veacului al XV-lea și din veacul al XVI-lea, în cea muntenească din secolele XVI — XVII și chiar — reprezen-tînd acum sfîrșitul acestei arte milenare — în pictura ctitoriilor din vremea lui Constantin Brâncoveanu. Aceasta pentru ca rădăcinile picturii « sacre » ortodoxe, mai directe în ce privește Serbia, mai îndepărtate pentru Țările Românești, sînt, ca și cele ale Rusiei, Bulgariei, Albaniei, comune: toată această artă crește și se dezvoltă pe temeiuri locale, dar sub impulsul artei bizantine* Totuși, dincolo de aspectele de ansamblu ale unității originare, fiecare din aceste țări și-a desăvîrșit — în cadrul unor etape de evoluție comune și ele, cu toate decalajele cronologice — un stil propriu, național* Pictura medievală sîrbă constituie, alături de cea rusă, una din cele mai reprezentative « școli naționale » din întregul Orient creștin.
Cele 48 de panouri din expoziție puneau admirabil în evidență — pentru fiecare etapă stilistică în parte — trăsăturile specifice picturii

medievale sîrbești. Aproape veac după veac se poate urmări treptata ei desprindere din caracterele stilistice încă pronunțat bizantine pînă la crearea unui univers pictural care-și desăvîrșește, sub aspecte diferite, remarcabilele sale virtualități. Sf. Isaurus de la Vodoca (sec. XI), cu conturele simple și acuzate, cu statica sa frontalità te, cu ochii mari și privirea intensă, îngerul din înălțarea la cer de la Sf* Sofia din Ohrida (cca. 1040) — amintind ambele de stilul arhaic al mozaicurilor de la Salonic și Sf. Sofia din Kiev — vin încă din lumea provinciei bizantine. Admirabilele fresce de la Nerez (1164) —Coborîrea de pe Cruce,
Plîngeiea, Nașterea Fecioarei, — aparțin, prin desăvîrșirca compoziției, prin desfășurarea fluentă a liniei, prin armonia surda a registrului cromatic, prin puterea de comunicare a emoției, rafinatei arte a capitalei imperiului bizantin. Sacrul și realul, simbolul și comunicarea directă se îmbină la Nerez cu O extraordinară acuitate a efectului dramatic, scenele păstrînd o calmă și monumentală noblețe. Artiștii de la Nerez — aduși probabil din Grecia — au introdus în Macedonia tradițiile picturii metropolitane. 1
Veacul al XIII-lea este epoca clasică a picturii sîrbești.* Din numeroasele ansambluri păstrate din această epocă de glorie a statului sîrb se aflau în expoziție cîteva capodopere ca Răstignirea de la Studenica (1208—1209) (parțial repictată însă în veacul al XVI-lea), ca splendidul înger alb din Paza la Mormînt de la Milesevo (al treilea deceniu al veacului XIII) sau, din același ansamblu, atît de tainica figură a Maicii Domnului din Buna Vestire, ori statuara Madonă albastră — de o frumusețe atît de terestră și totuși infinit distantă — de la Sf. Apostoli din Реб (cca. 1250). Frescele de la Monica (1252, în diaconicon), cu coloritul lor limpede și nuanțat, cu desenul amplu și liber, cu neașteptate adîncimi de perspectivă, anunță monumentala și fermecătoarea pictură de la Sopocani (cca* 1263—1268), care « a rămas pînă astăzi exemplul cel mai evoluat al picturii monumentale din secolul XIII»2. De la grandiosul ansamblu, epic și de un vibrant lirism totodată, al scenei Adormirea Maicii Domnului și pînă la încîntătoarele amănunte pline de viață și pitoresc din Nașterea lui Isus, luminoasele fresce de la Sopocani îmbină trăsături de eleganță elenistică și de patetic medieval. Tot la Sopocani, îngerul, parcă abia schițat (detaliu din Filoxenia lui Avraam), cu mișcarea Iui de o infinită grație, cu culorile blinde și calde, este una din cele mai poetice realizări ale acestui grandios ansamblu.
Pictura vastelor și somptuoaselor edificii din veacul al XIV-lea— ctitoriile țarului Milutin — Bogorodica Ljeviăka din Prizren, biserica regală de la Studenica, Staro Nagori-cino și Gracanica—, vestita mănăstire Deõani, ctitoria regelui Ștefan DeCanski și Lesnovo, ctitoria despotului Oliver,
Notă: Copii, aparținînd «Galeriei Frescelor» din Belgrad, după originalele din secolele XI—XV păstrate în bisericile și mănăstirile sîrbești.
1 V. N. Lnzarcv, Storia della pittura bizantina, Torino, p, 210.
a V. N. Lazarev, op, cit., p. 293.
1967,
Nerez. Nașterea Fecioarei (detaliu)
Mileăevo. înger la inoriuînt

Studenica. Răstignirea (detaliu)
Staro Nagoríóino. Trfldurca lui luda (detaliu)

aparține unei alte viziuni stilistice* Veacul al XIV-lea crează în Serbia stilul epic* întinsele suprafețe ale pereților sînt decorate cu nenumărate episoade din viețile sfinților* Numărul personajelor din scene se înmulțește ; accentul cade pe amănunte; în mare măsură ambianța sacră s-a pierdut, fiind înlocuită cu un pitoresc vibrant de viață* Și culorile și-au pierdut misterul, ele sînt luminoase și decorative, așternute în pete mari și care valorifică orice detaliu al compoziției* Totuși, grandoarea trecutului artistic nu s-a pierdut* Printre nenumăratele scene pe care privirea le urmărește ca pe o lectură pasionantă, apare din cînd în cînd cîte o figură, ca un acord grav cu ecouri foarte adinei* Chipul Sf» loan Botezătorul (de la GraCanica), aproape sălbatec în tensiunea expresiei și a gestului său profetic, simbolizează — cu o certitudine care înfioară și pe omul zilelor noastre — lumea necuprinsei spiritualități medievale* Această pictură este tot atît de puternic expresivă ca și statuia, reprezentînd tot pe Sf* loan, a lui Rodin*

Istoria statului sîrb a fost brusc și dramatic întreruptă după bătălia de la Kossovo (1389). începe acum aventura dureroasă a refugierii spre nordul țării — în valea Moravei — a poporului sîrb* Aici, pentru mai puțin de un veac (pînă la 1459 cînd cade sub turci ultima cetate, Smederevo), poporul sîrb își va continua viața, cultura, creația artistică, în al XV-lea veac arhitectura și pictura sîrbească sînt pentru ultima dată înfloritoare* Se mai construiesc monumente importante — îndeaproape legate de arta Țării R om a n ești din veacul al XIV-lea — ca cele de la Resa va (Manasija), Krusevac, Kalenic ș.a. Calitățile picturale ale trecutului s-au atenuat; desenul este mai puțin convingător, deși încă foarte nuanțat; culoarea și-a pierdut din strălucire, deși rămîne încă plină de farmec ; intensitatea povestirii a devenit acum molcomă narațiune* Personajele nu mai sînt eroi ci oameni. Parabola «bogatului nemilostiv» de la Resava, Nunta clin Cana de la Kalenic realism al detaliului

Kalenic este ca un « cîntec al lebedei » al marii picturi medievale din Serbia*

Cîteva din portretele ctitorilor acestei arte, personalități remarcabile din istoria poporului sîrb, sugerează cu o putere impresionantă, neîntrecută — cu excepția Bizanțului—în lumea Orientului creștin, conștiința națională, mîndria unui neam puternic și liber. Sava Nemanja', fiul întemeietorului statului și primul arhiepiscop al bisericii sîrbești independente, om de mare cultură, este reprezentat la Miles evo, purtînd vestmintele înalților prelati și nimbul sfinților* Figurad prelungă și liniștită, de o noblețe discretă/ este aproape surprinzătoare în ansamblul dramatic al picturii* Regele Vladislav, ctitorul acestui monument, ținînd la piept modelul bisericii, cu ochii mari și triști —ca ai îngerului din Paza la Moi mint alcătuiește, împreună cu Maica Domnului și cu Isus, unul din cele niai armonioase tablouri ctitori-ceștl și care amintesc îndeaproape de cele din Moldova vi emil lui Ștefan cel Mare* Pe fondul de purpură imperială, pui tind vestmintele încărcate de aur și pietre scumpe ale bazileilor, KralulMilutin, de la Bogorodica Ljeviska, domină, cu o suprema autoritate și cu aceeași intensitate ca și cea a Si. Ion, istoria și creația artistică a Serbiei medievale* La GraCanica, batriu, ținînd pe brațe maiestuoasa sa ctitorie a doua oara, de un înger în zbor, păstrează J· Simonida, foarte tînara на soție, fiica împăratului Androide al Il-lea Paleologul, îneîntătoare figuri ale por-, portretul despotului Oliver, este toriceștl de mai tîrziu. Toți acești mari șefi de stat, din familia Nemanjizllor, sînt strînșl la un loc în arborele

genealogic do la Decani, care va fi reprezentat în multe alte ctitorii din Serbia.
Aceasta splendidă expoziție a pus în lumină cinci secole de artă, de istorie a spiritului și culturii medievale europeene.
sînt îmbrăcate într-un
într-o grație fără ecou. Pictura de la
și încoronat, i
toată torța unei mari personalități
I
este șl ea una din cele mai tretlstlcil medievale, în fine, de la Lesnovo, investit cu tot hieratismul medieval, aproape un prototip pentru nenumăratele portrete
36
Z
EMERIC MARCIER: Autoportret (1966) — ulei
EMERIC MARCIER
Sala Ateneului — noiembrie 1968
După studii la Milano și Paris, Emeric Marcier, născut în 1916 la Cluj, se stabilește în 1940 în Brazilia, devenind unul din reprezentanții marcanți ai culturii artistice din această țară. w . . ..
Expoziția, cu un caracter retrospectiv, reunind lucrări din colecții braziliene celebre, a cuprins portrete, peisaje și naturi moarte, ca și compoziții* tematice cu elemente simbolice. ~
în cele cîteva portrete de o sobră și expresivă ținută, ca de pildă Omul cu bluza roșie, Veronica, Julieta, cele două Portrete de tmar și admirabilul Autoportret executat în 1966, peisajul sufletesc ne arată un artist pasionat de destinele omenești.
Peisajele citadine, cu case vechi și străzi încremenite în timp, fără^oameni, par a fi copleșite de o atmosferă apăsătoare și dezolantă, de ceruri încărcate cu nori mereu neliniștiți, prevestitori de furtuni și deluvii.
într-un ciclu amplu, consacrat «Patimilor», Marcier are o viziune de un puternic dramatism, ceva din lecția lui El Greco, în construcția picturală, dar și în aspirațiile și profundele-i neliniști, fiind ușor de sezîsat.
De altfel, aici, în pictura cu motive religioase, filozofia lui Marcier — religia sa umanistă — capătă o tulburătoare expresie artistică. Dacă este adevărat că Marcier are — cum observa criticul Ruben Navarra — « obsesia tragicului », aceasta nu se explică decît prin faptul că este un artist care nu poate închide ochii în fața pătimirilor omului. El a fost și rămîne angajat într-o artă umanistă, — credincios propriului eu, credincios conștiinței sale — pe care am văzut-o așa cum este: nealterată.
PAPP ZOLTÁN: Platou decorativ — aramă și email
ARTĂ DECORATIVĂ DIN UNGARIA
Sala Ateneului — decembrie 1968
k *
Expoziția, alcătuită cu exigență și competență, a fost ordonată pe două domenii ale artei decorative — tapiseria (în înțelesul larg al cuvîntului) și prelucrarea metalelor, domenii de tradiție bogată, în care în ultimele decenii artiștii maghiari au avut realizări interesante.
în tapiseria destinată locuințelor, în imprimeu etc., creatorii urmăresc obținerea unor efecte decorative calme și ordonate, bazate pe elemente figurative sau abstracte. Reușitele se datoresc în bună măsură și folosirii ingenioase a unor materiale noi, sintetice, ca și a unor

tehnici mixte. Am remarcat cîteva nume: Szuppăn Irène —Copoc înflorit (imprimeu manual și broderie),* Tarjan Hedí — Fluturi (goblen), Pécsi Laszlo — Arborele vieții (tapiserie înnodată) și Revenire (goblen), Bozsóky Anna — Ghilgameș (imprimeu manual), Szilvitzky Margit — Primăvara (broderii cu aplicații), Ban Istvăn — Seară (tapiserie împletită).
Prelucrarea metalelor a cunoscut și ea o dezvoltare, numeroși artiști maghiari fiind astăzi atrași de acest domeniu. De la bijuterii, la obiecte de interior cu caracter decorativ și pînă la mari panouri murale, artiștii utilizează în special arama bătută și fierul forjat; unii din ei, în ultimii ani, încearcă și emailarea obiectelor. Motivele fundamentale ale diverselor piese decorative (platouri, vase din metale combinate, panouri mai mari, bibelouri etc.) rămîn cele geometrice. Motivele figurative sînt utilizate pentru obținerea unei expresivități mal pregnante, uneori cu accente de grotesc. Admirabile ni s-au părut Dracul (bronz) de Kopcsânyi Otto, Cdld-rețul (aramă) de Tothfalusi László, Stăncuță (aramă) de Soltész Gyôrgy, Compoziție (aramă) de Juhasz Arpad, Uciderea balaurului (bronz) ca și panourile lui Muharos Lajos. S-au mai impus Barta Eva (bijuterii emailate), Engels Jozscf (decorații metalice), Jajesnicza Robert (prin utilizarea filigranului), Mato Janos (podoabe șl obiecte decorative), Papp Zoltan (obiecte emai-
SziKgy Hdikó™ a ^П°$ <pCntrU mode,area Cerutul), Tevan Margit,
U T.

BOZSÓKY ANNA» Ghll· gninoș — imprimeu artistic manual

*

GRAFICĂ

Dalles. Octombrie-noicm-brîe. Expoziție de grafică» cuprinzînd 85 litografii» 30 desene în tuș — peisaje, forme sintetice de factură clasică.

DAN
NEMTEANU

9

SCENOGRAFIE Șl DESEN

Galeriile de artă din bd, Magheru. Octombrie. Expoziție personală de scenografie (schițe, studii, proiecte și elemente de decor și costume), ilustrație de carte și desen. Viziune scenografică modernă.

CORNELIA DANEȚ GRAFICĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu, A doua expoziție personală. A expus 49 gravuri (litografie, xilogravură și gravură pe metal) șl 5 desene în tuș. Artă figurativă — de la imagini tradițlonal-realkțe (desen, ex llbrisș.a.) la Imagini cu evidentă tendință spre abstract (în special gravura de cea mal recentă dată),

RENATA
PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mlhai Vodă. Septembrie-octom-brie. A treia expoziție personală, cuprinzînd 22 uleiuri (compoziții, portrete, flori etc.). Pictură figurativă, expresionism cromatic, uneori o notă de dccorativism.

DAN
BĂJENARU
PICTURĂ

Galeriile din str. Mihai Vodă. Octombrie-noiembrie. Expoziție personală de pictură, cuprinzînd 44 lucrări (compoziții, portrete, peisaje, flori, interioare etc.).
DORIAN
SZASZ
PICTURĂ
Galeriile do artă din bd. Magheru. Noiembrie, Prima expoziție personală, cuprinzînd 29 lucrări în ulei, Flgu-ratlv — de orientare expresionistă.
EXPOZIȚIE
Sala Kalinderu. Noiembrie. Lucia Frențiu (19 uleiuri — compoziții, naturi moarte cu flori), pictură figurativă de viziune poetică; Elena Stătescu (19 uleiuri — compoziții peisaje, naturi moarte), viziune decorativă; Alexandra Gheorghe (23 lucrări de ceramică), Interpretări ale unor forme preluate din arta populară, factură modernă; Valeria Chiș (8 desene în tușuri colorate — imagini metaforice—, 4 coperte șl 4 Ilustrații de carte).
IULIA
HĂLĂUCESCU
ACUARELĂ
Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Decembrie. A noua expoziție personală (a clncla în București), cu 41 acuarele — compoziții, peisaje și un ciclu de « evocări » la opera Iul Lucian Blaga. Soluții de graniță între figurativ șl abstract.
VIORICA
IACOB
TAPISERIE
Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Noiembrie. Prima expoziție personala. A expus 13 tapiserii. Forme ¡și ritmuri geometrice.
VASILE GANEA
GRAVURĂ
Galeriile de artă din Ploiești. Septembrie-octombrie. Expoziție personală, cuprinzînd 12 xilogravuri, 4 lino-gravurl și 4 monotipuri (compoziții și portrete). Figurativ, factură tradițională valo-riflcînd procedee ale vechii gravuri românești.
38
LUCIA
ȘTEFĂNESCU -CONSTANTIN
CERAMICĂ
EUGENIA DUMITRAȘCU PICTURĂ Șl GRAFICĂ
SIMION
MĂRCULESCU
PICTURĂ
Galeriile de artă din Ploiești, Octombrie. Expoziție personală cu 73 de lucrări (plăci și panouri decorative, vase, platouri, servicii diverse etc.), executate în pămînt ars, șa-motă, faianță, porțelan, se-miporțelan etc. Forme și procedee tehnice moderne.
Muzeul de artă modernă și contemporană din Galați. Expoziție personală de pictură, cuprinzînd 19 lucrări (compoziții). Figurativ cu tendințe spre abstract.
Noua galerie de artă din Timișoara. Septembrie-octom-brie. A cincîa expoziție personală, cuprinzînd 26 de lucrări de pictură și grafică (compoziții). Procedee estetice diferite — de ta figurativ la abstract geometrizant.
TOMA HIRTH
GRAFICĂ

EXPOZIȚIE DE GRUP
Palatul culturii din Ploiești. Ianuarie. Au expus Otto Bara-baș-TeleaJen (lucrări de grafică de șevalet), Alexandru Brețcanu (sculptură) și Lelia Urdăreanu (pictură).

INGO GLASS

MIHAI
MĂDESCU
GRAFICĂ
Galeriile de artă din Cra-
iova. Septembrie-octombrie. Prima expoziție personală. A expus 20 lucrări (llnogravură,
rbune, tușuri colorate). Uni-
vers poetic, tendințe spre expresie abstractă.

Sala de expoziții din Piatra Neamț. Septembrle-octombrle. Prima expoziție personală, cuprinzînd 15 xilogravuri, 12 monotlpurl șl 3 desene în tuș (compoziții, portrete, pel» saje ș»a„ unele Inspirate din vechi obiceiuri populara). Figurativ, Imagini sintetice*

Muzeul de artă modernă șl contemporană din Galați, Octombrie» Prima expoziție personală. A expus 22 lucrări da sculptură (compoziții, proiecta de monument, portrete, capete da expresia etc», executate în lemn, baton, ghips, piatră artificială, metal). Forme monumentel-decoratlve.

GRIGORE
ZINCOVSCHI
AFIȘ TURISTIC
Holul hotelului « Carpatl » din Brașov. Septambrla-octom-brie. Expoziție personală, cuprinzînd 11 afișe turistice»

BELA
SZAKATS
SCULPTURĂ
Noua galerie de artă din Timișoara. Septembrle-oc-tombrie» Prima expoziție personală. A expus 8 lucrări de sculptură în lemn, piatră și bronz. Compoziții figurative, uneori cu funcții simbolice.

CICIOS
COSTAS
PICTURĂ Șl GRAFICĂ
Galeriile de artă din Cra-iova. Noiembrie. Prima expoziție personală, cu 10 lucrări de pictură în ulei și 10 desene în cărbune presat (compoziții, portrete, peisaje, naturi moarte). Figurativ, uneori cu o notă expresionistă, alteori suprarealistă.

GABRIEL POPA
PICTURĂ Șt GRAFICĂ
I
Noua galerie de artă din Timișoara. Nolembrîe-decem-brle. Prima expoziție personală. A expus 40 lucrări în tempera, guașă șl tuș (compoziții). Expresionism abstract.

HERBERT READ
ET BRANCUS1
En regrettant la perte « pour toute la culture esthétique mondiale » de l’éminent historien d’art Herbert Read, l'académicien prof. G. Opresco relève fa profonde estime qu’il avait pour le « roumain Constantin Brancusi > dont l’œuvre Pavait constamment préoccupé» Son dessein de lui consacrer un livre témoigne de cet intérêt tout particulier.
Les deux lettres que nous publions et qui font partie de la correspondance entretenue avec Barbu Brezianu, maître de recherches à

l’institut de FHîstoire de FArt de F Acadèrnie roumaine, révèlent que, n’étant plus en mesure, à cause de sa santé précaire, d’écrire le livre qui devait paraître chez Thames and Hudson, Herbert Read recommande Barbu Brezianu aux éditeurs, tout en offrant d*en écrire l’introduction. Malheureusement la mort Fa empêché de mener le projet à bonne fin.

LA VISION DE L’HOMME DANS LE DESSIN DE PICASSO

Les lithographies et les gravures de Picasso, appartenant à la collection Galerie Leiris, exposées au Musée d'art de la République, donne au professeur G h. Ghîtzesco l’occasion de faire une intéressante analyse du dessin de Picasso, qui « dévoile dans une certaine mesure non seulement l’énigme de la multiplicité des styles mais aussi la constance et la persistance des thèmes: la vie spirituelle de l’homme, destinée personnelle ou sociale, les mythes et les légendes de son histoire». Cet artiste original et inimitable est resté lié au concepts fondamentaux de Fart traditionnel: la figuration des formes du monde exté rieur, la transmission d’un contenu spirituel, l’emplacement des valeurs suprêmes de l’humanité, dans les zones centrales de Fart. L’auteur situe Picasso dans le sillage de Goya et de Daumier, autant en vertu de sa tendance moralisatrice que par le fait utiliser la for me humaine en tant que principal élément du langage et le dessin comme modalité d’ex pression dominante.

La forme, chez Picasso, traduit en équivalences plastiques sa révolte et son proteste contre la brutalité et l’agression, ainsi que la joie de vivre, les plaisirs de la vie terrestre en créant des symboles de l’antagonisme entre la force, la violence, la monstruosité et la délicatesse, Finnocence et la grâce.

En mettant en évidence le noyau profondément humain de Fart de Picasso, le professeur Gh. Ghîtzesco établit un rapport entre Fœuvre et la conception éthique de Partiste avouée par lui-même: «Non. La peinture n’est pas faîte pour décorer les appartements. C’est un outil de combat, offensif et défensif contre l’ennemi.»

ART ET COMMUNICATION

Nous publions dans le présent numéro de notre revue l’exposé « Art et Communication » de M. René Berger, Directeur-Conservateur du Musée des Beaux-Arts.

En analysant la structure, les fonctions et les techniques de la communication, M. René Berger établit certaines dissociations fondamentales avec l’aide desquelles il constate l’existence de trois types ou niveaux de communication distincts, pour entreprendre ensuite l’examen du langage artistique en tant que type privilégié de communication.

Selon M. René Berger, « le message artistique échappe à la normalisation qui conditionne l’émission, la transmission et la réception courantes. Il innove d’un bout à l’autre de la communication, réinventant à chaque fois que celle-ci opère.. .

La pensée critique qui s’exerce sur Part se doit donc d’in

venter ses propres principes, ses méthodes qui, tout en bénéficiant des rigueurs de la linguistique, conservent le caractère original du message artistique qui est de mettre en cause le
circuit même
le la communi-
cation. Elle se doit de tenir
pour un postulat, sinon pour un fait, que le message n’est jamais constitué, ni à l’émission, ni en cours de transmission, ni à la réception, qu’il n’est jamais une donnée; elle se doit d’informer le spectateur qu’il ne peut s’en remettre à une réception standard à la faveur d’un critère valable pour tous parce qu’il appartient à chacun de participer à l'existence de Part. »

MARCEL DUCHAMP
ET L’ESPRIT DE RÉVOLTE

Les réflexions d’Êleonora Costesco portent sur la destinée de cet artiste — destinée qui, en réalité, est celle de l’esprit de révolte. Dans cette évolution l’auteur croit discerner trois phases. La première, celle de la révolte directe, phase par laquelle ont passé beaucoup d’artistes durant les 70—80 dernières années. La deuxième est celle du sarcasme, de l’esprit qui désire avant tout de nier jusqu’à l’auto-destruc-tîon. De là, il n’y a plus qu’un pas à faire pour arriver au stade final de la révolte: le silence. Car le silence, selon Monsieur Teste, « n’est pas le signe du vague ou d’une insuffisance, n’est pas non plus un mépris ou un découragement, c’est un aboutissement, c’est la pointe finale du triangle de la connaissance. » Peu d’artistes ont eu le courage de Marcel Duchamp — conclue Fauteur — d’atteindre cette ultime phase de la révolte et de garder en même temps leur sérénité et leur paix intérieure.

LE SALON
DE LA JEUNE SCULPTURE

En analysant les principales tendances manifestées au « XX-ème Salon de la Jeune Sculpture» — édition 1968 — M. Denys Chevalier relève l’accueil favorable qui lui a été fait par le public ainsi que par la presse et la télévision, et met en évidence un phénomène qui mérite toute Fat-tention, savoir, « le glissement toujours d’avantage accentué, qui incline les peintres de la peinture vers le relief, puis de ce dernier à la réalisation dans l’espace, c’est à dire à la sculpture ».

« Il semblerait — précise l’auteur — que la fiction du plan pictural ne suffit plus à satisfaire l’appétit de réalité des artistes modernes et que, parmi ces derniers, les peintres éprouvent profondément le besoin d’intégrer leurs créations au monde des choses tangibles en les réalisant en trois dimensions et en les insérant dans l’espace ». Le nombre toujours croissant des ex-peintres prouve suffisament cette assertion.

SOMMAIRE
СОДЕРЖАНИЕ

Victoriei 155, telefon lo.35.0l
Șerban Vodă 133-135, București
Redacta reviші; Constantin Mille 5'7'9, telefon 13,75.61 ♦
Administrați»: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Abontfmrrur; lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni · Tiparul: întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea

h PICASSO: Buste de femme (d’après Cranach le Jeune) — На первой странице обложки: ПИКАССО. Бюст женщины по Кранаху couleurs» sur linoléum   младшему. Цветная линогравюра
На четвертой странице обложки:
Птица. Дерево

SOCIALISTĂ ROMÂNIA
1968
Ștefan Luchian
MA RG EL
Bușneag
I
Expoziția de tapiserie ’68
Fü»®ílièhu FLOJUN DNACMJ пммшi TRICA СЮСАй Нжвпцiм uhnlcüi SANDA GUSTI
Giuseppe Marchiori
% „
Adevăratul Morandi
aie — ulei ((Col. C. Baoiliade) s Anemone tizewlui Brașov)* Tufenele ami)* Anemone — ulei <
Cepetta Ic ȘTEFAN LUCHIAN: Bumtaițe ulei I Maci — ulei (Col. lonașcu)* Ga-— ufei (Cal. I· Mihai Brodi* ului RopubHcii) ȘERB AN G ABRE A: Compoeiție —■»
Tadao Ta ke moto
X
Despre problemele artei contemporane
Coordonate actuale ale criticii de artă — convorbire cu Eugen Sehileru
—
Colegiul redacțional: CORNEL IU BABA CHIRNOAGÃ, brăexuț cotalw, MNfcCEA DEA®, VA8ÏLE DRĂGUȚ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, OVIDIU MAI-TEC, PATRICIU M ATEE3CU, ANATDL MĂNDRESCU — redactor șef adjunct» MWRCEA POPESCU, IDN SÂLIȘTEANU, I©N VLASIU — redactor eef
REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILQR PLASTICI DIN REPUBLICA
Л..-J
ani
Dincolo de înșelătoarea ì
iama poale h partea cuiva în c au, necontenit amestecat și confundat,

ап
triva ac se află știrbită
Vânătoarea sută de ani va aduce, poate, o conștiință mai luminată a minuirii și valorificării acestui patrimoniu artistic. Se va putea ajunge la neverosimilii și, deocamdată, inaccesibila situ* ație, de a avea chiar un muzeu Luchian, care să fie un institut activ de cultură sau, cel puțin, o sală de muzeu destinată în întregime lui luchian. Dacă se dau la o parte faldurile biografiei sentimentaliste, cu care consumatorul*de-cultură* hip nevinovat înțelegerea și care îi oferă despre Luchian doar
mijlociu-cultivat își amăgește în

imaginea unui erou de dramă întunecată, opera plastică a lui Luchian ne apare în toată pura și neumbrita ei splendoare reală. Aceste minuni de măsură și nobil gust, de echilibru formal și claritate plastică, de adîncă și intensă simțire, această desăvîrșită dispensare de orice urmă de retorism, aceste sinteze măsurate de aparență-pretext și substanță plastică-subiect figurativ, prin care Luchian își exprimă natura sa profundă de pictor și viziunea sa specifică asupra ordinii plastice a lumii, nu au nevoie să recombine cu orgoliu mecanismul aparențelor într-o înfățișare formală nemaivăzută. Originalitatea lui Luchian este mai dificilă decît aceea, exterioară, de origine tot literară, a configurărilor să zicem geo-plastice ale lucrurilor, și în același timp mai profundă și mai subtilă. Ea nu rezultă din schimbarea anecdoticii înfățișărilor exterioare ale lucrurilor, nici a relațiilor firești dintre ele, ci din dotarea lor cu o expresie interioară cu mult mai dificil de atins, cu o intensitate a spiritualității împinsă pînă la transfigurare, sub mantia protectoare a aparenței firești. Și la care numai rugul unei vieți consumate într-o neîntreruptă și totală ardere sufletească, o intensitate funciară a combustiunii lăuntrice, îl poate face pe cineva să acceadă prin ascunsa tribulație a destinului. Schemelor plastice exterioare, care păreau revoluționare raportate la academismul vremii, dar deloc revoluționare dacă le raportăm la evoluția generală a anei, el le-a insuflat o calitate spirituală infinit mai rară în artă, aceea a unor trăiri interioare aflate la granițele extazului. E vorba de o originalitate de conținut, abisală, de sens vertical, și nu de obișnuita originalitate a înfățișărilor de suprafață. Pentru admiratorii anecdotei configurale trece neobservată această dificilă și rară formă interioară a originalității, rezultată din singularitatea trăirii, expresie a transfigurării extatice cu care spiritul ce depășește arta beatifică cele mai multe lucruri.
Neîndoios, copleșitoarea izbucnire a conștiinței marții premature restituie omului adevăratul preț al vieții, odată cu o mai echilibrată înțelegere a sensului precarei lui existențe. Vălul de iluzii cu care ne amăgim, noianul de pretenții cu care ne stimulăm sub falsa protecție a unei inexistente siguranțe a dăinuirii au ca rezultat nesimțita estompare a conștiinței și a simțirii frumuseții vieții, a darului neprețuitei ei bunătăți. Cel care află teribilul adevăr al datei zilei pe care nu o va mai ajunge, privește totul cu un alt sentiment. Ascunsul adevăr al miraculosului existenței izbucnește pentru el din fiecare «banal» amănunt al aparenței. Privit «ca pentru ultima dată», cel mai «umil», și mai «strein» dintre oameni îi apare altfel, și el însuși își apare eliberat de balastul instigator al micilor si maribv orgolii, rectificat de fantasma apropiată a unei alte certi-. Pentrf
o cu totul al Dar, de Trebuiau o a aliénantul bali pentru ca ace
o intensitate funciară a coinbustiunii lăuntrice, îl poate face pe cineva să acceadă prin
“George i
inescir iași
C001&87Д
__________ trioni intru durere să fi putut lua fiiință. este umile dar atît de semnificative expresii ale lumii visate.
1)ai cuvintele nație nu provine pitic i, acești condiții nu au Hiipradimcnsionat puterile
Ж
ii< ¡míese va.'tih- toate pe pământul acesta, în
нe voie de «a ști», nu stă

Prin puterea unei tainice comuniuni frumoase, se prezintă și se explică [_ biografia amorului anonim al cutărei minuni antice clementelor formale. Dar ceea ce î unei unitali expresive, este omul de dincolo de ea,   ,
cu enigma sa, cu indescifrabila rațiune a destinului său. Al lui Luchian, majestuos și diamantin a fost sft i se ardă din vreme toate că ....; ....j fiecare clipă, pentru ca lucrurile să-și poată aprinde în noi înaltele lor candelabre.
Explicația operei, de care se pare că are nevoie înșelătoarea noastră în biografia autorului, spectaculoasă sau banală, ci mai curmd in a noastră. J personale, aceste tablouri, ce nu sînt numai niște obiecte prin ele însele, și fiecăruia puțin altfel» Ce știm noi despre ______________________________________Nu e un secret că expresia artistică este glasul
întregește infinita putere de varietate a acestor elemente în focarul arderea devenirii si a împlinirii lui ca om, ' * < 1 ♦
.„Iduțele și nimicitoarele accesorii prin care ne aburim conștiința adevăratelor noastre condiții, printre puținele în stare să ne reveleze miraculosul existenței. Și această purificare prin ardere în care dispare tot ce e efemer, această esențializare a substanței sufletești și spirituale face să țîșnească mănunchiul de raze care luminează pictura lui Ștefan Luchian de o lumină veșnică și pură.
Desigur, în perspectiva istoriei, pictura lui Luchian va ține de un timp anumit. Făurirea ei, încheiată în 1916, nu ar fi putut avea loc nici măcar cu o sută de ani mai devreme sau mai tîrziu. Ea a fost condiționată de factori anumiți, printre care, nu în ultimul loc, sînt stadiul de evoluție al esteticii și al tehnicii picturale. A trebuit ca pictura să se debaraseze de o sumă de prejudecăți estetice și tehnice și să iasă din zona anecdoticii literare, pentru ca un buchet de flori, un peisaj fără figuri și ruine ilustre sau o așezare de obiecte să cîștige, în conștiința pictorilor, dreptul de a forma, ele singure, «subiectul» sacru al unui tablou. A trebuit Parisul cu spiritul său des-robitor, pentru ca Luchian să nu picteze pînă la sfîrșitul zilelor sale subiecte cu figuri în care se povestește o anecdotă cu poantă filozofică sau literară. Toate acestea sînt condițiuni care marchează direcția unei evoluții generale a gîndirii estetice și produc o dispoziție generală a spiritului. Dar a spune că acestea sînt singurele generatoare ale unei opere de artă, fără de care nu ar fi putut să existe, ar fi o mioapă exagerare. Ar fi existat altfel, poate mai puțin înaltă, dar ar fi existat. In Franța, la 1750, ar fi fost poate unWatteau, iar în Valahia ar fi fost un grămătic sau un «zugrav». în pictura lui ar fi fost însă prezente aceleași însușiri profunde prin care se exprimă esența sa umană, cu timbrul, cu accentul, cu caracteristicile sufletești proprii poporului din care face parte.
Să nu ne fie luat în nume de rău acest fel de a vorbi. Există o tendință la noi de a se lua mereu ca reper al valorii, altceva decît pe noi înșine. Din faptul că Luchian a făcut o călătorie in Franța, nu trebuie să decurgă în mod inevitabil o situare a sa printre epigonii școlii de la Paris. Asemănările accidentale nu pot șterge deosebirile esențiale. A spune despre Luchian că în 1915 practica un «impresionism întîrziat» înseamnă a face dovadă în același timp de ignoranță și de snobism infatuat. A spune despre școala română de pictură că este un palid reflex al școlii franceze înseamnă a da dovadă de un fetișism obtuz și snob, inapt să disceamă valorile esențiale ale artei din totdeauna și a ponegri niște valori care ar merita o altă soartă. Odată tot va trebui să se facă reconsiderarea artei plastice românești în

perspectiva propriei noastre istorii și printr-un sistem terminologic extras din propriile noastre realități, cu o dreaptă judecată a naturii influențelor inerente, fără de care nici o cultură nu s-a născut vreodată.
Cîndva, o dată risipite superstițiile estetice de care nici o creație nu e ferită într-un fel sau altul, vor apare și adevăratele dimensiuni ale unei opere, care acum’ne scapă. Spirite dezinteresate și capabile își vor face o glorie din a dezvălui lumii ceea ce graba contemporanilor a neglijat. Se va vedea atunci, poate, că diferența dintre un tablou figurativ si unul «nefigurativ» nu e atît de mare pe cît se credea pe la 1960, că putința de a recunoaște «¿biectul» nu scade cu nimic din putința de plenitudine și puritate specifică a operei, atunci cînd e vorba de un spirit cu adevărat liber, și ca ermetismul formei nu adaugă nimic puterii de a fi a operei. Probabil se va și anume că, și într-un caz si în altul, ceea ce face forța de expresie - și nu numai «emoțională» - a artei, sînt tot lucruri binecunoscute ca: ritm, armonie, contrapunct, melodie și raporturi de tot felul între aceste elemente și anume nu oræare raporturi, ci acelea, și numai acelea, care exprimă profunda natură S TacXi ^latîiră
<='· “ mai iargi și mai adîn"?
7 că ,®fed8tă natură șccieta este, pina la urma, singurul «subiect» real, de relevat care era “ÛX 3 CUPnnS’ ” P Op'im’ în datele altor forme decî'i„ c’are a f«
Me Л SPmX c" i ‘
in do»ul unor u5i geloase, „e așteaptă i!^ rareori văzut cu întregul și adevăratul lui chin Imaeini de ne . ,hian. P«ț*n cunoscut, tudine cum sînt AutoporÍretul din “oketía ZaXoXn , .“Y desâvirșiri !„ pieni-
Garoafele, Florile din colecția Dona, * ’ Pe,sale’e la Brebu, Anemonele,
în afară dêVbKndípaXaíiwK.'Vmar? nobfei’dTsúffet*"eГIOa,1 fac din aceste îaiEX'a ItÆ'SSÆitl Ï ponlbil, se Insinuează o undă de dudată “Пηΰ,o " Лë' ГГ'VI'°Ги1иі’ a.a«M PHvhor dis-vlzat. Nu este numai plasticitate, arhitectură, muzică si no^· din care este
torul, chiar dacă îi scapă mijloacele - ‘ H'ahzau
aM aceea’a TuVinE
și nu numai «emoțională» - a artei, sînt tot lucruri bine-
Există în aceste tablouri, care s-a mai vorbit, spiritualitate,
in acordul și puritatea culorilor, care . , * a acelui privitor dis-
irhifariiipX ' ♦ *’ *n unei mar* enigme din
< , muzică și poezie revelate la modul picturii, ci
ponibil, i
vizat. Nu este numai plasticitate
torul, chiar dacă îi scapă mijloacele prin care ea ή Г * materiei Picturale, încît privi-pură a unei poezii de altă natură decît aceea a cuvinM™ pl °?u<re ’ simte transportat în sfera oamenilor din adîncul iubirii marelui și bunului Stefï L \e!aUe f[e fr.umusete Și adevăr dăruită
donai cît și pe plan universal. Astăzi, cel puțin după cît știu eu.
COORDONATE
ACTUALE
ALE
CRITICII
ARTĂ
EUGEN SCH1LERU

— Care este, după părerea dvs., funcția actuală a criticii de artă ? Există deosebiri intre critica de arta de astăzi și cea tradițională? In ce ar consta aceste deosebiri ? ....

— Cred că o asemenea dezbatere este binevenită. Problema rostului criticii de aita ar trebui pusă atît pe plan național cît și pe plan universal. Astăzi, cel puțin după cît știu eu, intervențiile cu privire la această problemă nu sînt prea numeroase nici în țara noastră și nici (Nu se poate spune același lucru despre critica literară.)

Dintre puținele materiale pe care le cunosc — și care dezbat tocmai problema rosturi or criticii de artă — m-a reținut mai mult acela iscălit de un critic italian, Giorgio Kaisserlian — Ia care, de altfel, m-am referit și într-un articol publicat în Lupta de clasă. Autorul menționat observa o schimbare petrecută, în veacul nostru, în atitudinea criticului de arta. Acesta a intrat într-un fel de zodie a remisivității. Fenomenul pare a avea mai multe explicații, dintre care, una, ar fi teama criticului de a nu fi infirmat de judecata posterității. Acela care cercetează ce au scris criticii contemporani impresionismului, neoimpresionismului, sau ai unor uriași ca Cézanne, Van Gogh și Gauguin, își dă seama că doar o infimă minoritate reușise să recunoască, să aprecieze, caracterul revoluționar al acestor curente și personalități. Cea mai mare parte a criticii contemporane cu ele le-a tăgăduit cu o miopie penibilă, drept care a fost infirmată. Amintirea unei asemenea majorități critice negative pare a fi traumatizat generațiile succesive de critici.

— Acesta să fie singurul factor al intrării criticii într-o nouă «zodie» ?

— Desigur, nu este unicul factor care a structurat-o. Dacă ne-ar interesa mai mult problemele de sociologie și de psihologie socială, am reuși sa descoperim și alte determinante. Fapt este că, în afara fruntariilor țării noastre, criticii, cu rare excepții, tind să se transforme în «manageri». Această transformare se traduce practic printr-un anumit fel de a aborda problemele judecării noilor curente, grupări, personalități, opere. Cînd nu vrei să te angajezi și nu vrei să te pronunți îți rămîne soluția descrierii. Altfel spus, intri într-o expoziție și descrii lucrările, le raportezi la un prealabil patrimonial etc. Ți se pare că operezi doar prin judecăți de existență, neangajante. Dintr-un anumit punct de vedere și acest lucru este util, în măsura în care îl faci pe cititor să înțeleagă un anumit curent, o anumită grupare, o anumită personalitate, să descifreze ceva din demersurile teoretice și practice care o caracterizează. Dar, în același timp, refuzul de a judeca, de a raporta lucrarea respectivă la lucrările care au precedat-o, la acelea ale altor artiști, la lucrările care exprimă alte demersuri, la necesitățile spirituale ale unei colectivități precizate, într-un moment istoric precizat, nu poate decît să împiedice lămurirea profundă, efectivă, a publicului celui mai bine intenționat.

— Ce raporturi socotiți că există între critica de artă și celelalte domenii ale culturii ?

— Fără a intra în problema pasionantă a măsurii în care mai predomină teoria «artei pentru artă», trebuie să recunoaștem că, în majoritatea cazurilor, fenomenul artistic nu este considerat ca un fenomen de cultură — și, ca atare, replasat în plasma vie în care apare, în plasma tuturor conexiunilor pe care ni le descoperă un examen atent al realului istoric — ci este izolat arbitrar, postulat ca o monadă.

Personal n-am crezut niciodată ca pentru a pătrunde un domeniu de creație trebuie să păstrezi în limitele lui stricte, ca găina hipnotizată, în jurul căreia se trage cercul de cretă.
_   ÿ - - .   _ —----- _ —----.--- ------------->
te
Chiar dacă nu am fi marxiști și tot am fi obligați să ținem seama de conexiuni, determinante diverse, acțiuni reciproce etc. Nimic nu este, după părerea mea, mai greșit, mai ineficient, mai caduc și mai calp decît refuzul — din ignoranță, lene, estetism etc. — de a considera fenomenul artistic drept un fenomen de cultură, de a-l replasa în plasma istoriei vii în care apare, de a-l raporta la ceea ce așteaptă contemporanii lui de la el.
Ceea ce am spus mai înainte înseamnă, concomitent, că, mai presus de toate, i se cere ta o informație în extensiune și în adîncime. Judecind arta, criticul nu se poate cantona în artă, ci trebuie, prin informație, să-și poată permite considerarea fenomenului din diverse unghiuri, tocmai pentru a răspunde marilor aspirații ale colectivității respective.
Se vorbește adeseori, în arta contemporană, de prejudecățile publicului, ale artiștilor...
~ · · · Toată lumea credea că este ușor să te pronunți asupra artei. Nici în străinătate, nici la noi, criticii n-au încercat să arate care sînt prejudecățile publicului și prejudecățile artiștilor. Sub acest aspect, criticul nu și-a îndeplinit efectiv funcția sa mediatone. Dar pentru a-și îndeplini această funcție el trebuie să fie mai cultivat decît este în momentul de față. Căci, de pildă, pentru a dinamita prejudecățile care există de ambele părți el trebuie să știe optică, fiziologie, psihologie modernă, sociologie ș. a. m. d.
— Criticul n-are prejudecăți ?
~ Ba da. Și evident, el trebuie să distrugă propriile sale prejudecăți, să-și biruie, pe de o parte complexele de inferioritate, iar pe de altă parte trufiile, tendințele aristocratizante. In același timp el trebuie să considere că nu este un slujitor al unor clienti creatori de artă piastica, ci un slujitor al valorilor și progresului spiritual al comunității căreia îi apartine. Or și la noi și aiurea, observăm fenomenul transformării criticului într-un fel de patrician roman care-și are «clicnții» săi și, ca atare, o anumită platformă electorală.
— Dar revenind la prejudecățile artiștilor vsi ale publicului...
— Personal , nu cred mai multe lucruri : că «publicul n-are niciodată dreptate», ca «nubli-ia dreptate», că «publicul înghite ce-i dai», că «publicul nu înghite ce-i dai» nu-i cred pe cei care spun «ce tace Picasso pot să tac și eu». Le răspund <'^ve a inventat roata meseriași. Nu cred că Și nu există nimic mai tragic decît se mulțumește să mimeze . . .
mai presus de toate, i se cere
să-și poată permite considerarea fenomenului
Se vorbește adeseori, în arta contemporană, de prejudecățile publicului, ale artiștilor...
etc. Altfel spus
d l, dar după ce a făcut-o vi. Atrag atenția studenților mei că individul a loht artist, iar cei care au făcut, după aceea, roți au fost rotari, adică vom izhmdi vreodată decît inventimi roți șl uu copiind roți, Si să vezi o generație extraordinar de dotată care
ШС8
falsului intelectual să

în tot timpul acestui răspuns sînt reținut, aproape blocat, de marele care nuanțează la infinit problema. Îmi dau seama că răspunsuri e me e au * c spune asemenea probleme necesitînd lungi și permanente dezbateri ... De aceea discut, cum spune francezul, «à batons rompus» ♦ ♦ ♦ -
Revenind, socot că, în pofida carențelor și distorsiunilor, gnoseologic și metodologic, noi am progresat sau avem posibilitatea să progresăm♦ Dar, spre deose ire e ceea ce științele exacte și în tehnică, în științele și disciplinele omului a reușit sa se strecoare, pre u m deni, prea multă incompetență, ignoranță* Nu i se iartă unui muncitoi mti-o muepiin ere e încălțăminte aproximația în privința numerelor la ghete, dar, din caura sti u ui tumos, i se tai a falsului intelectual să confunde chiar secolele, curentele și valorile* In industrie smt promovați specialiști temeinici; în critica de artă, uneori, și indivizi pe care maramuieșenn 11 numesc tiam călăi* Considerînd că fenomenul estetic nu este absolut ezoteric, noi admirăm pe acei care, tara competență, fac ceea ce francezul numește «lucru cu acul», lucru de domnișoaia bătnna caie umple ghergheful cu toate visele sale de crin neprihănit* Aceste «domnișoaie», pe caie uneori le promovăm, vorbesc limba Măriei Antoanetta: «mincați cozonăcei», pentìu o populație care vrea să mănînce pline, adică are nevoie de alimente spirituale majore*
— O asemenea afirmație confirmă neîncrederea artiștilor în critică. . .
— Nu cred că artiștii trebuie să ia în serios pe toți criticii* Este o greșeală universală, adică constatabilă și pe alte coordonate geografice* înainte vreme, dacă aparțineai unui cerc cultural, adică cunoșteai convențiile lui, semnele prin care-și traducea convențional un anumit fel de a înțelege și resimți lumea, pătrundea! în mod nemijlocit în operele care respectau acest cod de convenții* Nu mai era nevoie de nici un «mod de întrebuințare», de nici o psihologie* Acum însă observi că opera nu este analizată în ea însăși, cît în fotografia și exegeza ei* Ca și cum puterea curativă nu ar fi în pilulă, ci în hîrtia care o însoțește* Disprețuind criticul, artistul contemporan este, în același timp, în succesiunea veacurilor, artistul cel mai înfeudat criticului* (Că este așa, o demonstrează și faptul că nici o expoziție nu se deschide acum fără sfeștania criticului, în timp ce inaugurarea boitei sixtine s-a făcut fără critici)*
— Care este opinia dvs. despre critica românească de artă în etapa actuală?
— Personal, pun critica literară românească mai presus decît critica ce se ocupă de celelalte sectoare ale creației naționale, tot așa cum pun critica de artă plastică mai presus decît cea de teatru, sau de cinema* Dar, în ceea ce se numea pe vremuri «branșa» noastră s-au strecurat destui nechemați* Se crede că a avea o pereche de ochi, a fi un «suflet» sensibil și a ști să potrivești un vocabular românesc de bază care apelează la termeni tehnici precum «implicație», «modalitate», «reverberație» etc*, ignorînd diferența care există între contrastul de tentă și contrastul de ton, este suficient pentru a explica și chiar dirija.
Desigur, sînt enorm de multe lucruri de spus* Cred însă că trebuie să subliniem obliga-* mforma.ție ! și, în același timp, conștiința că în
fiecare comunitate și în fiecare moment istoric există urgențe spirituale. Ca atare, trebuie să ne referim la aceste urgențe spirituale. România are un loc pe hartă și pe harta spiritului și deci are propriile sale urgențe istorice, trebuie servită de oameni competenti, iar criticul de artă nu are mai multe drepturi sau mai multe scuze decît un muncitor, funcțiunea sa fiind funcțiunea oricărui

om de cultură care nu vrea ca forțele ariei în care trăiește să se irnseacrS w ♦! w ♦ j ♦ 1 A* A ♦ φ 9 9 VôVClòvít J

sa alba mai multe rateuri decît iși poate permite etc*

Orișice artă își are rădăcini vizibile sau invizibile într-o mare magmă națională, care palpită, care așteaptă, care vrea. Ca atare, nici artistul nici criticul nu este o catedrală gotică cu contraforti și extrapolări, cu rădăcini aeriene prinse în mode trecătoare. Dar evident, asta înseamnă a pune problema informației, adecvării, slujirii. * ‘ ’

' schimbăii sensibile astăzi în raporturile criticii de artă cu istoria artei sau cu alte

discipline 1

- Pentru economia discuției noastre am lăsat la o parte probleme capitale cum ar fi: relațiile dintre istoria artei și critica de arta ; sau de cîte științe și discipline are nevoie istoricul și criticul de arta; sau care sînt metodele istoriei, teoriei și criticii de artă. Mai cu seamă problema din urma este deosebit de spinoasă, deoarece, în momentul de fată autorul onera și spectatorul smt priviți prin viziuni și metode diferite, uneori divergente si exclusiva Π» 1 privește din punctul de vedere al esteticii tnarxist-leniniste, ata,! din pune, VveJZ ¿e"Í” sau structuralist, unul situează personalitățile și operele într-o succesiune iconologica tehnSk gica etc. încetul cu încetul, în măsura în care săpăm în adîncime, devenim incapabili de o vH-' une de ansamblu. Ca și in arta, in critica se instaurează fragmentarismul. încercările de analiza a metodologiei sînt rare și parțiale. Personal, cred mai departe în metoda istorică" Mai cu seama cred ca diversele critici (literară, plastică, teatrală, tronca,

mod normal domenii de confluență, teritorii de margine — ,________ metodele trebuiesc înmănunchiate asemenea unui grup de proiëctoar sare explorării îi extensiune și adîncime a fenomenului, < '

etc.'. Traumatizată, deficienta, remisiva, critica se mulțumește să fie ultimul tura feroviare care evident, are un fanar, dar este totuși ultimul ca refuza sa vada lumea modernă in «fracturile si în perspectiv ta »î ·.· j

peispecttvele ei, critica de artă nu-și opt care atît artiștii cît și publicul o născută în UTea chTmarea șî sarcinile, dacă critica de artă ar putea să se constituie^ c° æ c?nfluențelor și al alu--- O nouă Paideia a lumii modeme 5‘ “‘ΠCa UterarS>

Convorbire înregistrată de ADRIANA STOICA

cinematografică) sînt în

- cum se spune în știință - unde re cinematografice neceen toate conexiunile, determinantele ; vagon al garni -vagon din coadă. Pentru i da seama că trebuie și poate să fie prospectivă, di dispretuiesc, și pe bună dreptate. Dacă și-ar îndeplini , ar fi mai informată, mai harnică etc., născută „

viunilor, prospectivă cinematografică ș. г

, ca

EXPOZIȚIA DE TAPISERIE ’68

OLG A B V Ș N E AG

Interesul arătat tapiseriei în întreaga lume este legat de procesul complex al sintezei artelor, al colaborării lor cu arhitectura —fapt plastic fundamental al epocii noastre. Această artă se integrează de minune în rigoarea noii arhitecturi, corectînd răceala zidului gol» colorîndud. Pentru un artist cu intense preocupări teoretice ca Vasarelv tapiseria este și ea unul din elementele acelei sinteze

perfecte a «diferitelor funcții plastice arhitectonice» tînzînd la realizarea «cetății poli-
crome».
în țara noastră înflorirea tapiseriei ne apare ca cel
iai semnificativ
fenomen al dezvoltării artelor decorative. Asistăm Ia un adevărat aflux de pictori, graficieni, sculptori către acest domeniu.
ION STENDE : Păsarar — tapiserie
ION PACEA: Zbor de p;ít>âri iпpiвeгic
SIMONA VASILIU CHINTILÀ: Zmeie
— tapiserie
ION OHV.ORtìlllUt I'йвiii rl — tnpberle.
* 2 :
MIRCEA MILCOVICI, MARIA ZAMFIRESCU MEȘTERU, ь \RBV NIȚESCV: Oорлс— tapiserie
in lucru pe caro ni La învederat și recenta manifestare din sala Expoziția nu ml s-a părut♦ însă» suficient de reprezentativa Apacltatea do invenție sau evoluția unora dintre artiștii do frunte sto o expoziție-
ггvpг
acestei ramuri, La are mai mult valoarea unui sondaj
t care evidențiază potențialul momentului de țață, efortul care se :e în acest domeniu» dar și pericolele care-i pîndesc pe entuziaștii ăror lucrări -
destul de numeroase — sînt lipsite de claritate în viziune și de siguranța gustului. Asemenea tapiserii te fac să te îndoiești și de rafinatul simț cromatic pe care o strălucită tradiție populară l-a afirmat de-a lungul secolelor.
La aceste impresii a conlucrat și amestecul a două zone de experiența: alături de artiști cu renume în ramură, au expus debutanți care își încearcă forțele sau artiști care nu «bat» cu succes drumurile tapiseriei, ale căror lucrări (în mare parte expuse la nivelul superior al sălii Dalles), se pierdeau într-o aliniere anonimă.
Dincolo de aceste neajunsuri, expoziția subliniază încă o dată aportul unor artiști care s-au dedicat ani de-a rîndul tapiseriei. Se remarcă astfel din nou Mimi Podeanu, cu tapiseria Copii cu sorcova la geamul înghețat, poem in alb de o somptuozitate delicată, evocînd un vechi aer de tîmplă, a cărei forță de sugestie este amplificată și de calitatea țesăturii, de modulările picturale ale firului de lină asociat cu mătase, i, tehnica ireproșabilă fac din ea o piesă pe care mult-visatul muzeu al artelor decorative. Tapiseriile
am vedea-o în
Teodorei Moisescu-Stendl, pe care am apreciat-o și cu alte prilejuri, frapează prin organizarea arhitecturii suprafeței în funcție de exigentele genului, prin sobrietate cromatică, avînd la bază un dozaj savant de negru-alb, ocru și gri. Dacă tapiseria intitulată Compoziție se impune prin modernitatea viziunii, celelalte două integrează într-un mod personal în suprafața linei elemente din iconografia scoarței populare. O prezență "are se remarcă este și aceea a Simonei Vasiliu-Chintilă. Tapiseria Zmee, în alburi colorate spre albastru, cu ritmuri și accente grafice sngerind vaste întinderi spațiale și dinamica straturilor de aer, constituie însumarea strădaniilor artistei în acest domeniu. Regretăm că Geta Brătescu nu figurează și cu ultima sa tapiserie, magnific și subtil acord de roșuri și grîuri, care-i încununează activitatea și pe care am admirat-o în timpul Colocviului Brâncuși. Fertilitate este o lucrare mai veche, dar care trăiește prin

știință compozițională și vitalitatea roșurilor calde. Nici Riți lacobi nu este prezentă cu piesele care s-au înscris printre succesele manifestărilor din octombrie trecut, a căror frumusețe era sporită și de ingeniozități tehnice. Lucrările de acum rețin prin siguranța organizării suprafeței și discreția unei cromatici grave. Tapiseriile definitorii pentru personalitatea Ilenei Balotă se aflau expuse in expoziția simultană din sala Magheru; cele din sala Dalles ne-au semnalat-o mai mult prin tehnica probă.
Prezența pictorilor a adus expoziției nu numai varietate în viziune și prospețime, ci și un spor de calitate. Un debut strălucit a fost cel al trinomului Mircea Milcovici, Maria Meșteru, Barbu Nițescu. Copacul lor, învăluit într-un halou oniric, Lai contempla cu plăcere oriunde; rafinamentul tonurilor este susținut de un meșteșug sever. Ion Stendi, a cărui pictură impune printr-o nobilă rigoare, a dat dovada în al său Păsărar (realizat în griuri și roșuri) de înțelegere deplină a spiritului țesăturii. Tapiseria sa s-a detașat prin echilibru estetic și tehnic, prin finețea coloritului. Pictorul Ion Pacea continuă ciclul păsărilor și în tapiserie. Concepută în tonuri de roșu, oranj, gri și negru, amintind culorile vii ale icoanelor pe sticlă, tapiseria Zbor de păsări te atrage prin strălucirea și vibrația cromaticii. Bufnițele Iui Ion Gheorghiu, iradiind un farmec frust de scoarță țărănească, ar fi cîștigat plasate într-o suprafață mai amplă. Cu o grafie elegantă și ceva din fluența unei acuarele, Compoziția lui Șerban Gabrea se înscrie ca una din reușitele intervenții ale pictorilor în tapiserie. De asemenea, lucrarea Pupăza din tei a Ilenei Dumitriu-Cojan, grațioasă structurare de rozuri și albastruri pastelate.
Participarea artistelor Ileana Teodorini și Zizi Frențiu nu a trecut niciodată neobservată în cadrul manifestărilor de gen. De astă dată, Cumpăna Ilenei Teodorini, în ciuda calităților de execuție și culoare, pare nerezolvată, grafia simbolului neintegrîndu-se țesăturii. La Ursitoarele lui Zizi Frențiu, duritatea desenului contravine fondului moale, de oltenesc, țesut cu minuție și dragoste, și astfel formele se decupează brutal pe suprafața cu reale prețiozități de meșteșug.
Spațiul expozițional de la Dalles a fost înnobilat de prezența unor forme realizate în metal, marmură, ceramică, lemn, dintre care se detașau cele semnate de talentatul sculptor Demeter Wilhelm.
Socotim că un sistem judicios de comenzi, fie directe, fie pe bară de concurs, o organizare mai eficientă a desfacerii pe piața internă sau externă, ca și încorporarea mai organică a tapiseriei în programul de arhitectură, i-ar deschide perspective mai largi.
Un factor stimulator l-ar constitui, cred, crearea de prototipuri care să poată fi multiplicate mecanic. Este o modalitate cum nu se poate mai eficientă de inserțîune a artei în societate, preocupare in general străină artiștilor noștri. Socotind esențială funcția socială a artei, Vasarely scria: «în fața capodoperelor trecutului, scop în sine, noi propunem prototipurile (prototypes – départ). Fără să renegăm principiul unicității, optăm pentru cel al multiplicității, mai generos și mai uman. Acest prototip este opera concepută astfel ca să nu fie una, ci o sută în momentul difuzării. Valoarea sa nu ar mai consta astfel în raritatea obiectului, ci în raritatea calității».
Este gîndirea unui artist al epocii noastre.
CONSTANȚA CRIȘAN; Fugă-tapiserie
Articol scris
ADEVĂRATUL MORANDI
pentru revista
«Arto- Plastica»

GIUSEPPE MARCHIORI
S-au scurs doi ani de la moartea lui Morandi. in acest răstimp expozițiile organizate la Berna, la Bienala de la Veneția, cea mai completă și mai bine selecționată, și o a treia la Bologna au făcut posibilă o judecată eliberată de suprastructuri literare care ar fi riscat să diminueze adevărata semnificație poetică a operelor maestrului bolognez.
Desigur, viața lui, sobră și solitară, a contribuit la nașterea unei legende, ale cărei surse se află în traiul retras între zidurile casei burgheze, în liniștea ocrotitoare și cucernică a străzii Fondazza, unde bătrînul monah laic, asistat de surorile sale, oficia un ritual propriu, începînd de la pregătirea micului dejun (cu o linguriță de miere, care face atît de bine!), pînă la servirea ceșcuței de cafea, în salonul stil «ottocento», cînd se întrerupea sau se încheia discuția moralizatoare asupra întîmplă-rilor la ordinea zilei.
Ritualul continua cu trecerea prin coridorul întunecos care ducea la camera Surorilor (două paturi
de fier, cu somieră, acoperite de cuverturi albe, imaculate), iar de acolo, în atelier, după omagiul în
fața tabloului lui Jean Fouquet (așa cui
susține Longhi și atîția alții ♦ ♦ .
GIORGIO MORANDI: Natură moartă metafizică, 1918

GIORGIO MORANDI: Sticle și fructierK, 1916
GIORGIO MORANDI: Natura moartă, 1916

Atelierul. Cite descrieri nu s-au făcut despre atelierul în care Morandi lucra și dormea alături de masa rotundă, pe care erau rinduite sticle, cutii, lămpi de gaz, vaze de flori, scoici, carafe, ca niște personaje prăfuite într-un decor de natură moartă! Mai era șevaletul, cu pinze mici, neterminate încă, pe care se îngrămădeau, în straturi suprapuse, culorile răzuite de pe paletă; și era fereastra deschisă spre grădină, acum aproape în paragină, puțin sălbatică, bogată în verdeață, ca acum patruzeci de ani, cînd se construiau terifiantele palate de beton armat.

Morandi, parcimonios, arăta puținele tablouri pe care le pictase, plîngîndu-se de ochii bolnavi care îl împiedicau să se dedice gravurii, ca în trecut, sau invocînd alte suferințe imaginare, pentru a justifica numărul mic al lucrărilor (care, la drept vorbind, nu pare atît de redus).
Naturi moarte și peisaje limitate geografic la colinele din Grizzana, cîteva schițe palide ale grădinii de legume din preajma casei sau ale ogrăzii pustii se perindau pe șevalet. Dar acele jalnice și sărăcăcioase lucruri se îmbogățeau prin comentariul lui Morandi, prin considerațiile sale asupra compoziției și asupra elementelor vizuale, rodul atîtor ani de observație profundă.

Aceleași considerații erau aplicate apoi, cu o riguroasă intuiție critică, plagelației lui Piero sau Curtezanelor lui Carpaccio, analizate pînă în cele mal ascunse taine ale formei.
Avea însă o antipatie cumplită, nimicitoare, față de artiști celebri ca BotticelU sau Pollaiolo. Carra cei, Gauguin eau Modigliani,

Această patimă slujea modului său de a vedea, acelei limite perspectivale, care pentru el circum
formelor.
scria întreaga lume
Naturile moarte și peisajele erau microcosmosul în care se reflecta imensa întinde redusă la cîteva aspecte, reconstruită după o anumită ordine, la care contribuiseră anticii tiștii preferați, maeștrii purismului, creatorii de spații metafizice.
Morandi spunea că privii© mimai operele anticilor, dar aceasta însemna că văzuse totul totul, Cînd după cutiile magice, manechinele, sticlele analizate, reduse la schema structurii lor interne * rură tonurile intime șl tăcute ale contemplării solitare, în lumina calmă a atelierului sau în strălucire* potolită șl neclintită a peisajelor apenine, eu verdele palid al desișurilor, cu albul curat al strădlo^
Morandi explică această nouă fază a viziunii sale ca fiind o urmare a studierii cel™ . i J *ή°Γ> sebit de dragi: Chardin ,1 Corot. dOÌ plctori deo'
purismului, creatorii de spații metafizice.
ce a naturu, » quatrocen-
10
GIORGIO MORANDI: Natură moarta, 1948
De cîte ori, în fața unei naturi moarte a lui Chardin sau a unei valoroase schițe după natură a lui Corot, nu s-a rostit numele lui Morandi! Și nu pe nedrept, pentru că Morandi iubea acele opere, în aversiunea sa pentru grandilocvență, retorică emfatică și îngîmfare, în numele bunului simț și al acura-teții morale*
Retras în propria sa celulă-mit, Morandi se simțea foarte bine acolo, în adevăratele sale hotare și, dmtr-o obiectivitate critică și nu din falsă modestie, nu a voit niciodată să le extindă.
De ce, tot timpul vieții sale, artistul a fost ostil ideii organizării unei mari expoziții care sa-i ilustreze întreaga operă?
Existau, poate, în adîncul lui, mai multe îndoieli decît certitudini. Sau se încredința viitorului, satisfăcut de stima și admirația literaților, istoricilor, poeților și criticilor, anticipine! judecata posterității. Sau poate exista în el plictisul și dezgustul față de opinia șl curiozitatea afaceristă a oamenilor incapabili să înțeleagă poezia. Ori, judecata sa, atît de severă față de alții, să fi fost și mai severă față de sine însuși? Lui Morandi nu-i plăcea să vorbească despre el. Uneori, era o enigmă chiar și pentru cei, mai apropiați prieteni.
Oare prețuirea, de multe ori arătată unor artiști ai timpului său, era sinceră? Sau, sub aparența modestiei, Morandi ascundea o adevărată întruchipare a trufiei?
Sub înțelepciunea și prudența sa se percepea un spirit «polemic» față de timpul care se îndepărta, intr-un ritm din ce in ce mai rapid, de acea ultima oază de meditație și de dignitatc burgheză. Era o polemică bazată pe principii consolidate de experiența, profund trăită, a artei sale, pe care, totuși, niciodată n-ar fi recunoscut-o ca termen de comparație,

Morandi a avut o primă tinerețe cézanniană, cu o severă educație stilistică, tinzînd să considere fiecare formă în unitatea ci constructivă șl nu ca o suprafață de efecte sclipitoare și întîmpiătoare.
încă de la începuturi, teama de retorică 1-n construis la căutări fără compromisuri, care mai tîrziu. în cursul vieții sale, s-au dovedit a fi definitive. El găsise o formulă sigură, după care imaginea se construia de două ori. prima dată, în realitate, nnuijînd pe masă, ca pe o scenă, modelc-obiecte inveșmîntate în culori noi) apoi pe pînză, într-o reconstrucție fantastică, în spațiul creat de culori.
Ca și în casa sa burgheză, Morandi introdusese în spațiul imaginar ordinea, curățenia și măsura obiectelor reale, netede, cu lumini care accentuau iluzia de volum și de relief, prin jocul de clarobscur tonal.
11
în anul 1916, artistul pictase Natura moartă care astăzi se află în Muzeul de Artă Modernă din New York; o pictură în planuri și forme sumare, cu pasta așternută în straturi netede; s-ar fi parut că se îndreaptă, după prima învățătură primită de la Cézanne, spre o dezvoltare formală abstracta.
Dar naturile moarte realizate după compozițiile metafizice, în perioada 1918—1919, dezvăluie o anumită înclinare către neoclasicism, prin severitatea desenului și prin puritatea de cristal a structurii. Compararea cu Derain, pentru operele realizate în acest interval de timp, nu este rodnică» Mai curînd s-ar putea apela la Picasso: în special dacă ne referim la marea natură moartă aflată la Muzeul de Artă Basilea, pentru a ramine pe același plan calitativ·
Materia de tonuri surde și cenușii a lui Derain a inspirat numeroși pictori ai «novo cento-ului» italian, dînd rezultate cu totul negative. Era o pictură de sterile nostalgii ottocentiste, foarte îndepărtată de principalele idealuri și de înclinațiile lui Morandi, dar chiar și de gustul pictorilor francezi din acea vreme, care își întorceau privirile spre «ottocento» numai pentru a învăța din marea lecție dată de Delacroix și de impresioniști, de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin și de Seurat»
După 1920, spărgînd toate canoanele desenului, Morandi începu să dea viață formelor închise, integrîndu-le în mediul ambiant printr-o poetică uniformizare a luminii. Infinitele variațiuni tonale pe tema obiectelor, (definitorii pentru viziunea lui Morandi), cu punerea lor în pagină frontal și în centrul pînzeî, pe un fond deschis pe două laturi, dovedesc inepuizabilele căutări ale artistului într-o singură direcție.
Pictură consistentă, densă, în straturi succesive, elaborată sau spontană, după caz; pictură de
ridicată
tonalîtăți prețioase, subtile, dominată de un echilibru armonios, aceasta era pictura Iui Morandi pînă în anul I960. O pictură a profunzimilor, oglindă a unei inteligențe și a unui suflet care reneagă fantezia în ce are ea exterior și facil, în ce privește desenul și culoarea.
«Inovațiile» lui Morandi dețin un loc mai secret, nimic nu sare în ochi, nici valoarea prea a unui ton, nici extravaganța vreunui semn îndepărtat din funcția lui firească.
Morandi nu făcea nici o concesie efectului, «găselniței», «divertismentului». El rămînea cios unei concepții stilistice ale cărei limite le fixase în mod implacabil. Și acele limite el depășit niciodată; nici în ultimii ani ai vieții, pînă în 1963, cînd materia

apare rarefiată triste game de cenușiu și de brunuri, trudită și cufundată într-o amplă
țională este redusă la o simplitate extremă, cu o aparență de sărăcie, dominată de un sentiment de renunțare, de o puternică dorință de purificare totală.
credin-nu le-a bazată pe Lelancolie. Schema compozi-
Istoria lui Morandi este o istorie italiană, greu de înțeles în afara hotarelor. O istorie întemeiată pe variațiuni imperceptibile și pe un studiu neobosit.
Dar trebuie să ni-1 amintim și pe Morandi gravor, cu cele peste o sută de plăci ale sale, care, prin mijlocirea liniei și a meșteșugitelor săpături cu dăltița, reproduc în alb și negru același procedeu folosit de pictor în construirea universului său precis și fantastic. Gravorul a dat obiectelor magia unei linii caie definește și care, din timp în timp, devine autonomă în neverosimila diversitate a tratării.
Unele mici gravuri amintesc de Rembrandt, prin calitatea stilului și prin pregnanta fizionomie a formei. Dar Morandi nu se îndepărtează de personajele sale neînsuflețite, alese ca simboluri în reprezentarea unui univers redus la o serie de puține și umile obiecte. El nu parcurge dramatica aventură a lui Rembrandt; se oprește la masa Nunții din Cana sau a Ultimei Cine. Nu pășește sub cerul răscolit de furtună al Golgotei și nu vede chipul îndurerat al Iui Crist. Interesul său se mărginește la natura moartă.
Morandi nu va putea într-o istorie italiană
fi considerat niciodată un novator ca Matisse sau ca Picasso, viciată de un clasicism rău înțeles, străbătută de trufia fanfarelor baroce, chinuită de provincialismul european (sau american), Morandi rămîne un maestru al echilibrului al _____ * · _ 1 _ ea л Λ i o
л µ A
măsurii, al armoniei, care dat de Piero della Francesca și de Paolo Uccello.
Morandi este un atic, care rostește cuvinte străvechi, asemeni unui om zidit de viu în inima unei civilizații care a uitat de propriile sale izvoare.
în felul său și îniăuntrul limitelor sale, propune reîntoarcerea la exemplul
In românește de LUCIA SIMIONF.SCU
GIORGIO MORANDI: Natură moartă, 1937
GIORGIO MORANDI: Natură moartă, 191

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ A REPUBLICII FEDERALE A GERMANIEI

_ . - - - — - - — -— ■ ——■*·

DAN GRIGORESCU

O panotare bine gîndită făcea ca fiecare lucrare din expoziția Republicii Federale a Germaniei să-și releve convingător însușirile individuale; în același timp, însă, se crea o ambianță generală, o atmosferă prielnică înțelegerii climatului artistic în care se dezvoltă creația contemporană a țării»
Am avut astfel impresia că arta Republicii Federale a Germaniei (cel puțin așa cum a prezentat-o alegerea făcută de organizatorul ei, dr. Peter Leo) se înfățișează ca o neîntreruptă întretăiere a diverselor direcții artistice, că, pornind — pe de o parte — din tradiția expresionistă, asimilînd — pe de altă parte — sugestii ale unor curente contemporane din arta europeană și americană, ea definește o tendință generală de a exprima în interpretări cinestezice spațiul lăuntric al creatorului, universul său sufletesc, bîntuit de aspre neliniști.
Apelul la arta abstractă se face, la Ernst Wilhelm Nay, de pildă,

printr-o abordare febrilă a culorii, în sensul în care înțelegeau raportul între lumea interioară a pictorului și cea exterioară, un Sam Francis sau, înaintea lui, Serge Poliakoff. Constelațiile ciudate ale lui Nay, sfere luminoase rotindu-se amețitor, miraj dureros, amintesc de concepția unui Kan-dinsky pentru care culoarea avea «rostul evocator al muzicii». Willi Baumeister, un alt nume celebru pe care l-am întîlnit în expoziție, își destăinuie și mai clar idealul estetic expresionist; tablourile lui cu titluri a căror rezonanță îl plasează pe privitor în mediul exotic al unei străvechi mitologii oceaniene (evocată cîndva, cu intens lirism, de Gauguin și apoi de grupul Der Blaue Reiter) au acea răscolitoare exaltare a culorii din operele primilor expresioniști, împlinită — de această dată — de știința delimitării suprafețelor. Sau dramaticele lucrări ale lui Werner Gilles, artist cu o solidă concepție a construcției coloristice, temperament poetic capabil să confere subiectelor tratate un sens filozofic limpede; trecerea sa pe la Bauhaus nu a rămas, firește, fără urme. Și suprarealismul lui Mac Zimmermann se constituia din elemente amintind universul picturii expresioniste; ruinele unei lumi prăbușite, carbonizate (a căror alcătuire ciudată duce cu gîndul la viziunile lui Bosch), proiectate pe resturile unor sculpturi de un alb nefiresc, dau o impresie apăsătoare, de cataclism...

Din această lume a încleștărilor dureroase descinde și grafica mai tînărului Paul Wunderlich, întinse deșerturi (sugerate, ca în Ursula 61) de mari suprafețe de culori încinse pe care se profilează siluete tragic dezarticulate, amintind uneori tehnica happoningului. De altminteri, apropierile de arta lui Hartung și, într-o măsură, de aceea a lui Pollock, se vădesc și în alte opere din expoziție, de exemplu în picturile lui Karl-Otto Gõtz, în care ai senzația unui univers «privit prin lupă» elogiat cîndva de Wols într-un celebru poem. E același spirit care a rodit și în operele răzvrătitului André Masson, cel care a protestat împotriva concepției «metodice» a suprarealismulul lui Breton, opunîndu-i o scriitură picturală automată. Aici, la întîlnirea între arta unui Masson și cea din ultima perioadă de creație a lui Franz Marc, în punctul în care, cum spunea Herbert Read, se crea «o mitologie a inconștientului . . . , iar pînza întreagă nu e decît un paroxism linear, o descărcare electrică de culori vibrante», se așează pictura multor artiști germani, care, asemenea lui Gbtz, descoperă o lume terifiantă și o descriu cu un gest larg.

Alteori, ca la Rupprecht Geiger (G. 306), această lume se constituie geometric, în ritmuri energice de griurl și de alb, întocmai ca în structu-
rile unor artiști din aceeași generație, de pildă belgianul Gadton Bertrand. Nu lipseau nici ecourile artei lui Rauschenberg pe care le descopeream în lucrările lui Karl Fred Dahmen, de exemplu în Montajul cu obiect roșu în care lucrurile fixate pe panou, pînzele, cataramele, emisferele metalice păreau a-și pierde însușirile lor concrete, căpătau o vibrație violentă, modificînd spațiul picturii. Viziunea lui Wols a fertilizat arta multor pictori germani; iradierile de culoare, aritmiile, suprapunerile cromatice din tablourile lui Bernard Schultze o dovedeau în aceeași măsură ca și juxtapunerile mai aspre din lucrările lui Emil Schumacher (care, în același timp, păreau să amintească și regimul coloristic al Iui Wilhelm de Kooning, bineînțeles, fără a urma și sugestiile figurative ale pictorului olandez).

Procedee foarte diverse, de la colajul de hîrtie arsă al lui Johannes Schreiter pînă la «relieful din cuie» al lui Güntter Necker, și de la

Elefantul de recentă tradiție «pop» al lui Friedrich Meckseper pînă la jocul febril de litere al versurilor lui Trakl, copleșitor în tabloul lui Josua Reichert, contribuiau toate la definirea unei estetici abstracțio-niste, nuanțată de la operă la operă, dar unitară sub raportul sursei de inspirație pe care o constituia arta Europei și a Americîi, din ultimele cîteva decenii. Se deslușea o aspirație comună de a exprima cuprinzător raportul spiritual al creatorului cu lumea înconjurătoare, osmoza dintre universul interior și cel exterior. Chiar și acolo, unde Ia prima privire se părea că descifrăm intenții decorative (ca în Pasărea de foc a lui Hap Grieshaber), un subtext simbolic, dramatic, se releva în cele din urmă, la o citire mai atentă a imaginii.

Sculptura se înfățișa, și ea, în modalități diferite. Portretul lui Brecht, modelat de Gustav Seitz, cu o nobilă asprime, păstra, totuși, o undă de căldură, de umanitate, iluminînd obrazul asimetric, ochii mijind într-un surîs spiritual» Geometrii frenetice, într-o înșelătoare ordine a planurilor (ca în sculpturile constructiviste ale lui Nan; Gabo sau, mai de curînd, ale lui Umberto Mastroianni) încorporau spațiul în ample desfășurări. Un Gunther Ferdinand Ris sau un Erich Hauser căutau o frenetică deplasare a centrului de gravitate; ordinea planurilor geometrice era numai aparentă. Snopuri metalice (la Brigitte Meier-Denninghoff), fantastice siluete de păsări încremenite în zbor (într-o foarte cunoscută sculptură a lui Norbert Krîcke) sau reliefuri care păstrau, parcă, amprentele unor animale străvechi (la Wilhelm Loth), erau evocări ale unor patetice întîlniri ale regnurilor, ale organicului cu anorganicul, stînd sub semnul acelor direcții, care se întîlnesc, de pildă, în hieratica Bufniță a lui Baskin sau în acele plante ciudate care, la Bruno Giorgi, se chemau Două amazoane. Din 1933, cînd Calder a creat cel dlntîi mobil, sculptura cinetică a realizat, aș spune, ingenioase variații pe o singură temă; una din ele este, desigur, și tragica Dublă cușcă a lui Harry Kramer în care angrenajele se mișcă aparent fără scop.

Ceea ce se cuvine relevat este, fără îndoială, înalta conștiință profesională, de meșteri grijulii pentru desăvîrșitul finisaj al operei de artă, numea cîndva; «tră-uită că descinde din fie prada, ci îmblîn-
• îl
acea admirabilă trăsătură pe care Giacometti o sătura distinctivă a adevăratului artist care nu artizanul medieval și căruia nu-i este îngăduit să zitorul fulgerătoarei inspirații».

O expoziție extrem de îngrijită care oferea
w vлрихцю extrem ae îngrijită care oferea un elocvent rezumat al principalelor direcții ale artei contemporane de pe cele două tăr muri ale Atlanticului. F

Í
10
11

1. TONI STADLER: Portretul lui Fri. G.H., 1958
2. EMIL CIMIOTTIi Monte Circeo, 1959
3. FRITZ KOENIGi Mulțime, 1956
4. KLAUS JÜRGEN-FISCHER: Verde Înconjurat cu negru-gri, 1963
5. WILLI BAUMEISTERi Fantomă I, 1951
6. GERHARD I-IOEИME: Ca într-o oglindă, 1963
7. ALMIR MAVIGNIERi f. T„ 1965
8. HEINZ TRÔKES: Forfè negre, 1950
9. RICHARD OELZE: Circulus, 1962
10. JULIUS BISSIER: Miniatură 8 Oct., 1960

11. GILLES WERNER : Daniel în cușca leilor,
1
V <·

ν·- .

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ A REPUBLICII FEDERALE A GERMANIEI
■ 4
I
îîm m

J zi e* *4 V Л лк
* > W < ï **·*■
г JíW> . '» Br Eζ Л W жУ ^?îJ5*7 \ií жиг
1
И Ж я i
■ rwifafJF i
Г / X /
/ Гк i ■/ 1 i\ i
ИГ 1 IЖ . V
<tsékV**^ ». \E· . PC^к X W” *
1 к · V й* \ \ ■ ^ИI *. % "■·.
rP (* W \
f^· < 1F *l*iw**4 4Z5 // ■ хЖЯ/ I®

I*
BIJUTERIILE
FLORICĂI FĂRCAȘ
Ò0<3

M
FLORICA VASILESCIJ
— metal bătut, filigran și email
4. FLORICA FĂRCAȘU: Pandantiv - metal bâtut, filigran
5. FLORICA FĂRCAȘU : Salbă de Oaș — metal bătut, filigran
domeniul bijuteriei au fost prea rare mimai la noi, dar și în alte părți ale lumii, arta Florichiî Fărcașu ne apare ca
I și L FLORICA FARCAȘU Inel și brățară (cu ghinduri * sfoară)— metal bătut
incrustației cu fildeș, inspirând u-se din arta noastră decorativă veche· Mai târziu, prin abordat sculptura și crestătura în os, asociind-o cu arama· Din această experiență s-a născut la Fărcașu pornirea și interesul pentru arta bijuteriei· Plecând de la motivele artei populare, ale stigiilor arheologice, Florica Fărcașu și-a propus să realizeze o bijuterie actuală, Formele predilecte ale bijuteriilor

sale sânt aceleași care de milenii au In-сит spune «soarele, elementul de bază al vieții, ritmicitatea dansului popular, mișcarea valurilor mării, sau und uit».
mari
Raportată la golul din ultimele decenii, cînd încercările și total nesemnificative, nu un gest surprizăț ea înseamnă de fapt deschiderea unui drum
Și-a început activitatea lucrând ferecaturi de carte bătute în argint, smălțuite și încrustate cu fildeș după modelele bizantine· în 1937, a expus, pentru prima dată, la Paris· A lucrat în continuare în tehnica metalului bătut și 1956
artei medievale
pe care o vrea românească spira* pe toți creatorii artei metalului: cercul, cîrligcle, zig zagul, spirala; ele închipuiesc artista cîntecui nostru legănat
Două bijuterii de dimensiuni mari, realizate din tu argintat, compus cu plăcuțe de metal emailat, vădesc preocuparea artistei pentru cercetarea izvoarelor oferite de tradiția artei populare· Colierele din metal masiv sau împletiturile din fire metalice, brățarile, inelele din sîrmă sudată și ciocănită, broșele, acele, cerceii sînt expresia unei deosebite capacități de compunere și ordonare plastică resurse de inventivitate. Stăpânirea meșteșugului și odinioară. Din păcate, aceste lucrări de o rară puțin o parte din ele și să fie transpuse i
a unor man un gust perfect le ridică la noblețea gătelilor de aceste lucrări de o rară delicatețe și expresivitate sînt unicate· Ar trebui ca cel fie preluate ca prototipuri de atelierele de stat sau de cooperativele specializate metale nobile.
■i ieri:
D O R.U BUCUR
Pictor. Născut la 3 noiembrie 1922, în București»
Studii: Licențiat în Drept» Studii libere de pictură. Expoziții personale: 1967 — București.
1967: participă la Salonul de Primăvară și la Expoziția de artă contemporană (Sălile Muzeului de Arta al Republicii).
Participări la expoziții de arta românească organizate în străinătate: 1968 — Cehoslovacia, Franța, R. F. a Germaniei.
IX)RU BUCURi Cădere în cosmos ulei
Am trăit o teribilă umilință: încerc înd să definesc pictura, П'Нт putut-o subsuma nici unui punct de vedere ♦ Dar am sfîrșit bucurîndu-mă, cînd am descoperit că dincolo de definiții există un lucru grandios: arta.
Nu-mi pot imagina o artă fără expresie și în ultimă instanță fără mesaj. Tabloul este o frîntură din sufletul lumii, iar pictura un act de sacralizare. Gîndind astfel, mă simt răspunzător de săvîrșirea unui rit.
Artistul vede lumea figurat și o restituie ca atare. Societatea trebuie să profite de această îmbogățire.
A fi contemporan nu înseamnă un program, ci o credință .
Cineva vorbea de planurile fizice ale unui tablou. Mă gîn-desc la planurile lui spirituale; singurele care mă interesează.
Acestea exprimă liniile de înțelegere și concluziile plastice ale pictorului.
Caut să vad duhul lumii și să-1 restitui oamenilor drept o supremă consolare*
Știu că în urma vorbelor rămîn și contradicțiile. Dar în fiecare noapte, plin de umilință, zbor cu sufletul peste ele.

DORU BUCUR: lamento ulei
UORU BUCUR: Cuplu tempora
DORU BUCUR: Viziune apaţlala
GHEORGHE lONESCU
Pictor. Născut Ja 27 aprilie 1912, la Feteşti — Ialomiţa.
Studii: 1936—1941 urmează Academia de arte frumoase din Bucureşti, avînd ca profesor la pictură pe Camil Ressu, Începînd din anul 1939, participă la saloanele oficiale de pictură şi grafică, la expoziţiile anuale de stat şi la alte manifestări colective.
Expoziţii personale; 1943, 1946, 1956, 1964 — Bucureşti j 1964 — Geneva.
Participări la expoziţii de artă românească organizate în străinătate; 1956 —· Viena şi Praga; 1958·—Sofia) 1959 Budapesta; J960-—-Jlelsinkl, 'Praga, Bratislava, Atena, Berlin, Cairo, Alexandria) 1961 -Ankara, Istambul, Damasc, Sofiaţ 1966 — Pekin) 1967 — Moscova,
Premiit 1945 Premiul Ministerului Artelor; 1946 —Prendili Ministerului Artelor; 1947 Premiul Ministerului Artelor,
Călătorii de studii; Cehoslovacia, Elveţia, Italia.
20
GHEORGHE IONESCO : Pionier - ulei
GHEORGHE IONESCU: Peisaj - ulei
GHEORGHE IONESCUi Motfoţoulu ulei
Imensitatea Bărăganului şi-a furişat în mine orizonturile pline de mister şi melancolie ♦ * .
Privesc paleta din atelier, pe care stau aşezate în ordinea spectrului atîtea tonuri crude şi caut s-o apropii de «paleta» mea interioară. Sale imul bătut de vînturi, singuratic pe marginea şanţului, a cuprins în braţele-i vînjoase tot cerul cu o bucurie sălbatică; iar nucul desfrunzit, pe lunca unui rîu, stăpîneşte colinele ca un cioban bătrîn rămas acolo de veacuri. Frumuseţi dăruite de natură, făcute anume să-ţi răvăşească fiinţa nevolnică. Şi tu, copleşit, uiţi că eşti pictor şi priveşti uimit metamorfozele Firii.
De pe frunte îmi cade în suflet o întrebare şi vin după aceea altele să-mi tulbure fiinţa. Cum poate artistul să iasă la liman din frămîntările sale? Cum poate să răspundă marilor întrebări ale vieţii? De-a lungul unei activităţi de trei decenii s-a cristalizat în conştiinţa mea un mod personal de a vedea pictura. De la acest mod, închegat în deplină armonie cu sentimentul naturii, nu mă voi abate, chiar dacă el se situează în afara unora din preocupările actuale ale multor confraţi. Voi rămîne credincios viziunii mele.
21
CONSTANTIN PILIUTĂ
J
Pictor. Născut la 4 februarie 1929, în Botoşani.
Studii: 1950—1956 urmează Institutul de Arte Plastice « Nicolao Grigorescu », Bucureşti, absolvind secţia de pictură, la clasa prof. Alexandru Ciucurencu.
Începînd din anul 1956, participă la expoziţiile anuale de stat şi la alte manifestări colective.
Expoziţii personale: 1957, 1962, 1968 — Bucureşti; 1967 Veneţia. '
Participări la expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1964 — Moscova; 1965 — New Deliii; 1966 — Budapesta, Novi Sad, Zagreb, Belgrad.
Călătorii de studii: U.R.S.S.; Italia.
CONSTANTIN PILIUŢA: Flori —ulei
CONSTANTIN PILIUŢA: Primăvara ulei

Trăim într-o perioadă cînd pe tărîmul artei se caută cu asiduitate noi, cît mai noi, modalităţi de exprimare.
în această întrecere, sînt artişti care se schimbă de la sezon la sezon.
Despre durabilitatea lucrului de artă se vorbeşte mult mai puţin.
Mărturii valoroase ale chîbzuinţei, ale unei gîndiri artistice profunde, temeinice, din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi, Ie avem în faţa ochilor, în muzeele lumii şi — de bine de rău ştim de ce au fost făcute şi pentru cine.
Cred că această întrebare trebuie să ne-o punem şi noi; De ce facem artă? Şi pentru cine?
Întrucît mă priveşte, iubind tezaurul plastic românesc, mă înscriu în mişcarea artistică a zilelor noastre ca un tradiţionalist.
Sper că niciodată nu vot face artă la modă.
Cred în opera de artă care rezultă dtntr-o lungă meditaţie, dintr-un efort concentrat.
Şi mai cred că după ce va trece această rafală de vînt, va veni o vreme calmă, care ne va duce din nou în faţa lui A udi erse и, Luchian , Petraşcu, Pallady, şi poate îi vom înţelege mai bine şi o săd iubim mai mult,
CONSTANTIN PILIUŢA: Din mahalaua de altădată desen.
TADAO TAKEMOTO
Criticul japonez Tadao Takemoto a vizitat recent Romania, întrevederea pe care am avut-o cu domnia sa la redacţia revistei noastre a prilejuit un interesant schimb de păreri în legătură cu diferite aspecte ale mişcării artistice contemporane.
Publicăm răspunsurile pe care Tadao Takemoto a avut bunăvoinţa să le dea la cîteva întrebări propuse de redacţie.
V-am ruga, în primul rînd, să ne împărtăşiţi impresiile pe care vi le-a lăsat călătoria dumneavoastră în România.
impus un rol foarte greu: acela de a creea avînd ca bază de pornire măreţia artei şi sufletului poporului, fără să se sprijine pe ele prea mult, adică fără să facă din ele un simplu mijloc de referinţă.
Impresiile mele asupra României au rămas foarte vii. Am cunoscut critici şi colecţionari care, toţi, m-au primit cu sufletul deschis şi cu multă simpatie — şi aceste amintiri îmi vor rămîne întotdeauna scumpe.
Am făcut de asemenea cunoştinţă cu cîţiva tineri poeţi remarcabili — Petru Popescu, Ion Alexandru şi alţii. Fiecare am recitat, pe rînd, fără să le traducem, poemele noastre; ascultam doar ritmul lor. Nici unii, nici alţii n-am înţeles nimic, dar, dincolo de limba română pe care nu o cunosc şi dincolo de cea japoneză pe care ei nu o ştiu, am simţit ceva comun tuturor poeţilor. Era emoţionant. Sper, după cum ne-am înţeles atunci, că întilnirea aceasta va fi urmată curînd de publicarea reciprocă a unor antologii ale tinerilor poeţi contemporani din ţările noastre.
După o săptămână de şedere în Bucureşti, am pornit spre Moldova, dorind să descopăr acolo ceea ce aparţine sufletului românesc: aşteptările nu mi-au fost înşelate. In trei zile am vizitat opt mănăstiri — de la Arbora la Suceviţa — şi pretutindeni m-a frapat adînca evlavie exprimată pe un ton familiar şi vîbrînd de un intens lirism. Cît mi-au plăcut de mult acele personaje brodate — Ştefan cel Mare şi Voichiţa de pildă — păstrate în admirabilul Muzeu de la Putna ! Noaptea care îi învăluie este, desigur, tot atît de profundă în aceste broderii ca aceea din unele mozaicuri bizantine de la Ravenna dar, în acelaşi timp, este mai aproape de Natură şi de simţămintele omeneşti. Ei păşesc parcă

în noaptea originară în care zorile nu vor miji niciodată; dar merg atît de fericiți, înconjurați de frunzele acelea mari de același efect, mi s-a părut, cu cel al stelelor care vîrtejuiesc în jurul portretului funerar al «Anastasiei Bubuiog» (frescă) de la Humor. Aceeași impresie mi-au lăsat-o și micii îngeri așezați doi cîte doi, în bărci, și reprezentați în «Ferecătura Tetraevangheliarului din 1616» de la Dragomirna. Dacă am simțit o atare emoție în fața acestor opere, este pentru că cel mai înalt sentiment al omului — fie că-1 numim religios sau sacru______este
exprimat prin «arta constrîngerii tehnice»: broderie și ferecătură. Precizez că prin constrìngere înțeleg acele tehnici artizanale aparți-nind lumii materiale, obiectelor, și prin asta, poate, lumii celei mai apropiate de popor. Ceea ce m-a emoționat nu a fost doar stilul cutărui sau cutărui artist și nici expresia naivă și spontană a unui popor, ci exprimarea populară, ordonată de un univers transcendent.
Deoarece doresc
tice din această țară, încep prin a spune că am fost foarte impresionat de accentul care se pune aci pe arta populară. Conform programului, am vizitat Muzeul satului; o poartă decorată (casa din Bcrbesti), pe care am văzut-o acolo, cred că m-a făcut să înțeleg mai bine sursa de inspirație a unor sculpturi de Brâncuși. Tot astfel, desenele ceramicii și ale magnificelor broderii pe care le-am admirat nici, iar mai 4· л
аш · I Λ li X J _— 9 — . Ÿ I I Á. w * « « - -
«pattern»-ul din lucrările unor artiști
am avut ocazia eă-i cunosc: mozaicul t ______________ _
edificiu public din Suceava realizat de Vigh Is’tvan (care m-a condus
iui Varile Colmare, picturile iul Viorel Mărginean, ale lui Euuen
să-mi exprim părerile asupra mișcării artls
de inspirație a unor sculpturi de Brâncuși. Tot astfel, desenele cera-
tirziu la Rădăuți, mi-au îngăduit să surprind mai bine motivul sau
români contemporani pe caro ce împodobește pereții unui cu aiita
gentilețe pe la toate aceste mănăstiri moldovenești), gravurile X, ,
w .... ale lui Eugen
v-raciun (pe care nu l-am cunoscut, dar a cărui expoziție am vizitat-o), precum și ale altora. Ceea ce am văzut la aceștia din urmă a fost tocmai arta populară care l, . * “ '
fațadele atît de frumos ________________r __
mc: m timpul călătoriei cu mașina prin vastele cîmpll ale Moldovei1,
Poporului, nu aparțin decît poporului. Or, în România, în mod deosebit,
imi pare că artiștii vor să-ș| ΐ.íX'ΐήϊ'ï*· AmSî“. e”·^ fe"omcnul
*:«'·“ m-a lîblt cel m«i mult! ¿1 are, '■"· Л1П P’Ч1« întrbra îa Muzeul
em bl. И ” .'? EIXp,,l't'a ,U? ”rtS deschisă
ponulăre ori ? . ’ <k‘c¿,cul 1’7» “'Ч” «I elementelor decorative
populare ori religioase. Poate că mal mult decît în alte nKrti
aparține artiștilor. Dimpotrivă, cnsclu acelea cu -j ornamentate, șl
care au făcut bucuria ochilor
aproprieze ceva ce aparține
Cititorii noștri vor fi interesați să cunoască opiniile dumneavoastră cu privire la cele mai semnificative fenomene din domeniul artelor plastice și al arhitecturii japoneze contemporane.
cunoscut ca «sculptorul urechii». De ani de zile, el nu
— urechea omenească; în aluminiu, rășină poliester, rășină acrilică,
Miki construiește asa
In domeniul artei plastice japoneze, «fenomenul cel mai semni-ficativ» cred că este în primul rînd folosirea îndrăzneață a tot felul de

materiale industriale ca noi mijloace de exprimare mai apropiate de mase și de timpul nostru.
In acest gen de creație, printre cei mai înzestrați tineri se numără Tornio Milei, mai reprezintă altceva decît — obsesia lui fier, aluminiu, rășină poliester, y __________________, ______
urechea în dimensiunile ei naturale sau monumentale, așa cum au avut ocazia să o vadă parizienii la ultima lor Bienală (foto 1); Minoru Yoshida atrage tot atît de mult atenția criticilor japonezi și străini. Anul trecut, la Bienala de la Tokyo, i s-a decernat un premiu îrnportant pentru o lucrare cinetică, lucrare care emite sunete și lumină: mai multe obiecte, din rășină acrilica, arunca prin spate reflexe pe o mem-brană metalica subțire, care, cînd apeși pe un buton, începe sa se miște cu un zgomot asurzitor (foto 2). Mai pot fi citați Masunobu Yoshi-mura, creatorul ambianței iradiante cu ajutorul tuburilor de neon multicolore (foto 5), ori Katsuhiro Yamaguchi, care lucrează cu plexiglas emitător de lumină (foto 3). &
Această mișcare generală în care artiștii părăsesc paleta și pensula, substituindu-le roadele tehnologiei moderne__________produsele chimice* sintetice, metalele ușoare, neonul, zgomotul, motorul etc.________pare să
exprime două deziderate arzătoare, inconștiente uneori. Mai întîî, voința de a comunica cu un număr cît mai mare de oameni posibil* cu ajutorul materialelor cunoscute de cel mai mare număr de oameni posibil; iar în al doilea rînd, voința de a stabili o nouă noțiune despre om — începînd prin a-l lăsa să se dizolve în universul obiectelor, pentru ca, astfel, sa devină apoi stăpînul lor. Nu se mai poate vorbi aici de actul de a proiecta pe pînză interpretarea mai mult sau mai puțin senzorială a lumii, ci, dimpotrivă, de a proiecta în noi lumea obiectivă, necunoscuta, imperceptibilă și în continuă dezvoltare, la fel cauri* \er8?1 suecrat de teoria relativității. Imaginea omului nu ne va fi dată
. Pp °vPerație de asc«lta«· «semănătoare
ascultării radarului. Este limpede că o asemenea atitudine de căutare se bazează pe negația eului, «acea biată grămăjoară de iluzii», cum mărturisea un personaj al lui André Malraux.
«cum TeóarmTe nrtiSdC\ în ,aPT*.a> în tendin’a ei generală, este ne.ti Dună rS.bni ? CÎC Γ’0? ~ d^fOrma,S sau nil~ a fisuri» ome-SX c nk<» M ace8‘strat “«» repreeentîirii unor făpturi omenești Înecații crifo οκη.Λ'Λ ” l’lnor,fcmel umflate ca niște cadavre de informatului si à >u. ° p.rea directă a suferinței. Apoi — sub influenta uu i malului și a curentului «action palntim»» paralel cu tașlsmul și Cu arta semnului_______i
noÎmulXVi'niî'T'X* VolatlUî,'te· ?k‘ f«rme abia se X" tomlii1 a'o^^ь l‘SU'mP1UC· lat “
care se dezvoltau atunci a urmat faza reprezentării . _ zăreau din ----------------------------------- voind să regăsească ima-direcții complet distincte’ Prim«P°cea «'refu-n*! ^и‘.Ы1e .de^î,: în două renta figura omenească pe care’o înloeLl·’^"1"1 cate8°rl= ,de », rePre-disponibil industriali acesta està ' i'Γ'У""' а,п'’йх'и· din orice produs nete ta fl mi----------------------"U ‘Γ are trăsături japonezi nu denumit acest nou curent «Școala Umbrei»; stegarii lui
24
se numesc Hiroslii Fujîmatsu și Jiro Takamatsu (foto 4). «Un om, scrie Fujîmatsu, nu imi pare niciodată mai real decît atunci cînd devine o siluetă, adică atunci cînd nu are substanță, fără să fie totuși doar o simplă umbră. între substanță și umbra ei existența neutră este

silueta, cea mai apropiată imagine pe care o am despre omul modern». Cuvintele acestea nu ne amintesc oare de modul egiptenilor de a figura corpul omenesc, care era, de fapt, simbolul — iar nu reprezentarea realista — a ceea ce este etern în aparența fizică a omului? Vechii egipteni au creat acest simbol prin faimoasa compunere a imaginii duble: aceea a profilului unui bărbat sau al unei femei înaintînd cu o jumătate de pas, pieptul fiind văzut din față. Și ei au creat o siluetă — «existență neutră între substanță și umbra ei», figurînd astfel realitatea omului total. Pentru ce atunci să nu fie îngăduit să și-o creeze și acești tineri artiști? Important însă aici este faptul că acestora pare a le lipsi sentimentul eternității, cît și conștiința tradiției. Trebuie să ne întoarcem la generația ceva mai vîrstnică sau chiar mult mai vîrstnică pentru a mai găsi artiști ai nefigurativului care să fie încă preocupați de profunzimile spiritului. Jirô Yoshihara este unul dintre aceștia. Cunoscut în Europa ca întemeietorul Școlii Gutai (acțiunea concretistă), acest pictor al avangardei de totdeauna a fost pus într-o nouă lumină ca laureat al Marelui Premiu al Bienalei de la Tokyo, din 1967. Lucrarea care a făcut obiectul premiului, nu reprezintă altceva decît un singur cerc (foto 6). La prima vedere ar putea fi luată drept o pictură geometrică în stil Op; de fapt însă — presupun asta după cum au presupus-o și alti critici — acolo este o reminiscență a cercului desenat odinioară de unii artiști-bonzi ai budismului Zen, și care era simbolul comuniunii totale cu Universul. Dacă lumea budismului Zen era, prin excelență, lumea limpidității și a despuierii simbolizată prin cerc, X sia cunoscuse și antipodul ei: lumea budismului esoteric care afirma super-complexitatea sufletului omenesc, «mandala» fiind cel mai bun simbol, fie în India, Tibet sau în Japonia. Pictorul care a reînviat m mod admirabil spiritul acestei antilumi se numește Jôsaku Maeda (foto 7). Personal îi acord o deosebită importanță fiindcă, la el, căutarea morfologică se leagă în mod subtil cu preocupările metafizice. In timp ce alti tineri artiști nu se mai preocupă astăzi decît de descompunerea omului, nemaifigurînd din el decît membre dislocate (urechile lui Miki), ori umbra și silueta (Takamatsu și Fujîmatsu), Maeda vrea parcă să surprindă omul în realitatea lui totală și să-l recreeze din datele sale ultime, din «ireductibil». La el negația eului nu este chiar atît de imperativă ca la colegii săi mai obiectîviști, fiindcă are convingerea că în adîncul ființei noastre trăiește sentimentul existenței distincte în clipă. Tocmai de la acest sentiment, de la această fulgurație a ultimelor date despre eu, Maeda pornește într-o Odisee căutînd partea imuabilă a ființei omenești în adîncimile vremurilor, după cum o dovedește interesul ce-l arată față de marile mistere ale lumii. Să fie oare o reîntoarcere la tradiție? Nu, este mai degrabă o reîntoarcere la izvoare. Mi-1 amintesc explicîndu-mi semnificația spațiului alb care atît de des domnește majestuos în pînztele sale și care îți dă un fior, cutremurător și liric totodată: «Albul este existența anterioară zămislirii mele».

Yasuo Mizui, care a sculptat o piatră monumentală de 80 de metri lungime, în plin centru al Satului Jocurilor Olimpice de Iarnă de la Grenoble (foto 8 și 9), este și el unul din acei rari artiști profund inspirați de ceea ce ii precede și de ceea ce îi depășește la infinit. Trebuie să adaug, în sfirșit, și numele lui Shiryfi Morita (am citat numele acestea fără nici o premeditare): un mare caligraf (foto 10) a cărui operă constituie un caz excepțional, elaborarea tehnică, la el, nedisocilndu-se niciodată de eternele întrebări asupra vieții și asupra morțli.

Mai există așadar la noi unii artiști, cum sînt cei patru citați, care, in ciuda marilor deosebiri calitative dintre operele lor, îmi par uniți printr-o legătură invizibilă, constituită de un univers spiritual unde, ceva mai adevărat, mai profund, anterior lor înșile -—-acel ceva denumit de Morita: «Viața», de Maeda ; «Absolutul», iar de Mizui î «Natura» — exercită neîncetat asupra lor o putere de atracție; prin aceasta ei se situează pe o poziție aproape diametral opusă celei a artiștilor «Umbrei Și ai Obiectului».
Cu toate că este in mod definitiv influențată de «stilul internațional», Șt mai ales de stilul american, arta japoneză nu se lasă smulsă din rădă-
L TOMIO MIKI: Operă, 1967
6,
MINORI) YOSlUDAi Curba ideala *67, 1967
KATSUIHRo ÏAMAGUCHU Operò, 1967
J1RÔ TAKAMATSUt Zidul lundi, 1967
MASUNOBU YOSUlMViRAí Aripi cu ogllnai, 1966—67
JIR< VOSHIHARAi Cercul alb, 1967 jOSAKU MAUDAi Mota Ralea figurilor nr. 5, 1966

26

mtr
«п и, сига) Il í Ш 1.1
u·»·* ■

<Jj 1 HT \ l *G3 '

cinile ei, din izvoarele ci» Astăzi, cînd, pe bună dreptate, ne temem ca din cauza libertății prea mari a folosirii noilor materiale industriale, arta plastică s-ar putea reduce la simpla decorație, existența acestor artiști mai mult sau mai puțin metafizici este deosebit de importantă fiindcă servește drept frînă primejdiei generale de decadență*
în arhitectură, tradiția nu pare a fi tot atît de categoric refuzată ca în pictură; dimpotrivă, ea revine, împletindu-se bineînțeles cu stilul nou, făcînd astfel posibilă arhitectura contemporană» «Reîntoarcerea la Japonia» este, fără îndoială, o tendință de care trebuie să ținem seama» Dar să dam mai întîi cîteva exemple. Palatul Conferințelor Internaționale de la Kyoto (foto 11), construit de Yukio Otani — tot atît de monumental ca Palatul Națiunilor din Geneva sau cel al Națiunilor Unite de Ia New York — este, de fapt, o modernizare a stilului gassilo (arcaș), așa cum îl găsim în marele Templu Shintoist de la Izumo (foto 12); profilat pe un fundal de munți verzi, el își reflectă, în apele lacului, masa enormă de beton armat al cărei interior și exterior prezintă o compoziție simpla și supercomplexă totodată, de forme trapezoidale verticale și inversate. «Neo-clasicismul»— cum ar putea fi denumit— apare și în clădirea primului Teatru Popular japonez, construit în octombrie 1966; fațada, care dă spre Palatul Imperial (cea mai frumoasă poziție din Tokyo), este construită în stilul azékura (încăperea tezaurului imperial) de la Shôsô-Iп, clădit în secolul al VlII-lea; decorația interioară este deosebit de accentuată datorită tavanului format din lemn de cedru în fibre verticale, de unde atîrnă lustre evocînd tradiționalele focuri de

artificii (foto 13). Trebuie să mai adăugăm la acestea încă o altă clădire în stil neo-clasic: Centrul Cultural al Orașului Tsuyama (foto 14), realizat în decembrie 1965 de Toslii-hiko Kimura. Această structura a stilului masugata, unde dimensiunea fiecărui etaj se mărește față de cel precedent, pe măsură ce construcția se înalță, a fost întrebuințată odinioară la templele budiste; problema propagării presiunii însă, nu mai este rezolvată aici în mod empiric sau intuitiv, ci de către creerul electronic.
Dacă, într-un anumit fel, în mișcarea artistică modernă se poate observa o reînviere a spațiului clasic, tot astfel s-ar putea spune despre unele ansambluri arhitectonice că ele reprezintă o reînviere într-un spațiu modern a vechii spiritualități. De pildă, Marele Templu (foto 15) construit la finele anului 1965 în Japonia de vest pentru credincioșii unei noi secte shintoïste nu mai are nimic din arhitectura religioasă tradițională; proiectul a fost făcut de un grup de tineri arhîtecți dintre cei mai aventuroși (printre care Otani și Oki). Noul templu budist, construit cam tot atunci la Tokyo, de Yoshirô Taniguchi, a devenit obiectul unei atenții tot atît de mari, fiindcă reprezintă «antiteza» spațiului religios convențional – antiteză ce se reflectă pînă și în bolta metalică a navei (foto 16). Catedrala din Tokyo (foto 17), clădită cu un an înaintea acestor două temple, ar putea avea aceeași semnificație: concepția și proiectarea – încredințate de Comunitatea Sfînta Maria din Colonia, lui Kenzo Tange, a cărui îndrăzneală de un strălucitor modernism s-a dovedit și cu ocazia faimosului stadion al Jocurilor Olimpice – au foarte puțin de a face cu credința catolică.
Intr-o țară ca Japonia, unde viața este o succesiune de seîntei țîș-nite din ciocnirea între calitățile vechi și cele noi, ori între cele ale Occidentului și ale Orientului, nimeni altul mai bine decît Otani nu demonstrează cu mai multă claritate rolul arhitecturii japoneze. «Schimbul cultural – afirmă acesta în legătură cu Palatul Conferințelor Internaționale din Kyoto, construit de el – reprezintă o mișcare circulară, unde eterogenitatea culturilor etapei primitive se transformă in omogenitate pentru a da naștere unei noi eterogenități. După ce a urmat curba asimilării culturii europene, Japonia a atins astăzi etapa cînd ar putea crea ea însăși o calitate nouă. Rațiunea de a exista a unei construcții cu caracter internațional, ca acest Palat, constă deci în a căuta această calitate viitoare care nu mai este nimic altceva decît eterogenitatea rezultată din ceea ce numim schimb cultural».
Or, s-a constatat încă din jurul anilor 1960, că în urma creșterii explozive a vieții urbane datorită dezvoltării economice accelerate, arliitecții japonezi sînt puși în fața unei probleme cruciale și foarte simptomatice, anume aceea a rupturii dintre arhitectură și urbanism; după cinci ani, într-un discurs intitulat «Orașele care explodează», fange a ridicat într-un mod senzațional această problemă în fața publicului. Ilustrul arhitect a arătat că soluția simbolică pentru rezolvarea acestei crize este necesitatea și posibilitatea de a se construi, în Japonia, intr-un viitor apropiat, un « megalopoli », oraș gigantic, așezat de-a lungul căii ferate principale Tôkaidô, care leagă Tokyo de Osaka, pe o distanța de 500 Iun,; «pentru a construi acest megalopolls, spune fange, noțiunea tradițională de oraș, oricît s-a dezvoltat ea de mult, nu mai este suficientă. Trebuie să se făurească o nouă viziune, în concordanță cu creșterea extraordinară a populației (populația actuală, de 10 milioane, a orașului Tokyo нс va dubla în 40

de ani) și cu epoca supervitezei. Japonia are destule mijloace tchnlco-economice pentru a realiza acest plan».
în ce constă această «viziune»? Grupul fange a arătat-o în aprilie 1961, prin publicarea acelui «Plan Tokyo I960» (apărut în revista «Japan Architcct»), Imaginea viitorului oraș Tokyo prezintă o analogie anatomică cu vertebralele : axul principal, denumit «Axul Orașului», traversează zonele centrale ale Instalațiilor administrative du unde se dezvoltă, in linii drepte, orașul zebnit de rețele du transport.
Nufiunilu Unite i-au dat lui Tange prima șansă de a realiza această viziune, atunci cînd i-au încredințat «Planul Skoplje 1965» (foto 18), adică planul reconstruirii orașului iugoslav atît de încercat de cutremure* în Japonia msa, «Planul Tokyo 1960» nu a fost concretizat decît pe un spațiu
foarte redus, în Departamentul Yamanashi: o cetate denumita «Casa Culturii » (fóto 19) de 500 locuitori, adăpostiți toți împreuna m r-un singur edificiu de mari proporții. Spațiul organic și cel de comunicații care este însăși cheia «Pianului Tokyo» și care nu fusese realizat m «La Ville Radieuse» a lui Le Corbusier a fost înfăptuit prin Joint Cote
Ruptura între arhitectură (sau arhitect) și urbanism (sau urbanist) va fi ea oare rezolvată spre a se putea construi orașe cu o viziune urba-rustică potrivită timpurilor moderne? Cetatea-model a lui lange, pe care am văzut-o, este desigur un exemplu prea redus pentru a fi în stare să răspundă la întrebarea inevitabilă pe care șt-o pun toți arhi-tecții, urbaniștii și peisagîștii precursori din lume. Dar, mai curm sau mai tîrziu, va veni vremea cînd teoria se va adapta ш întregime practicii (după cum a fost adaptată la Skoplje), pentru crearea unor orașe cu o populație de sute de mii și mii de mii de locuitori* Unii arhîtecți japonezi, dintre cei mai îndrăzneți, vizează chiar și mai departe: înzestrați cu o imaginație tot atît de fecundă ca a unui autor de romane științifico-fantastice, la care adaugă puterea de analiză a creerului electronic, și metamorfozând însăși noțiunea de spațiu, ei vizează să creeze, în aer, pe mare, în munți, orașe cum nu s-au mai văzut pînă acum (foto 21). «Fenomenele cele mai semnificative» ale arhitecturii japoneze contemporane sînt tocmai aceste eforturi pline de răbdare, cele mai realiste și cele mai imaginative totodată, de a extrage mai întîi elementele organice care compun spațiul urban real, și de a le transforma apoi în cifre și simboluri (ceea ce nu se poate face decît cu ajutorul ordinatorului electronic), spre a recompune în sfîrșit un alt spațiu, care va fi cel al orașului viitorului. Dar asta nu se va realiza ușor, bineînțeles, și există o dificultate deosebit de mare, neînvinsă pînă acum.
Această dificultate constă în faptul ca arhitecții japonezi nu au ajuns încă să descopere noua noțiune de «cadru» ce trebuie să substanția-lîzeze viziunea pur abstractă a orașului viitorului pe care vor să-1 creeze : «Verdeață, Soare, Spațiu», noțiune care odinioară i-a îngăduit lui Le Corbusier să concretizeze faimoasa diagramă funcțională a orașelor, definită în Charta Atenei prin termenii: a Locui, a Munci, a se Odihni, a se Plimba. Și ei nu au izbutit încă să descopere acest «cadru», pentru că în cercetările lor au început prin a rupe cu toate proiectele urbanistice clasice sau ale trecutului, unde «cadrul» nu a fost niciodată pus în chestiune, fiindcă arhitectura și urbanismul erau ori în deplină armonie, ori complet separate. Primul caz—deplina armonie________este cel
al barocului, cînd «stilul colonial», preponderent în secolul al XVIII-lea, se răspîndise în secolul al XlX-lea în lumea întreagă prin Școlile

de Bele-Arte (exemple: «Planul Parisului» de G. E. Haussmann, «Planul Philadelphiei» de William Penn). Proiectarea urbanistică, încă neseîndată în arhitectură și urbanism, nu era, de fapt, decît o poziție estetică , în care singura preocupare era înfrumusețarea ora-
Philadelphiei» de William Penn). Proiectarea urbanistică, încă nescindată în arhitectură și urbanism, optimistă și statică, în care singura preocupare era înfrumusețarea orașelor; se rectifica alinierea străzilor și se creau pretutindeni piețe publice presărate cu monumente. «Substanțialismul» acestei epoci-i-în care urbaniștii nu-și puteau închipui decît orașe cu o existență substanțială și fizica, și niciodată imaginară sau invizibilă, așa cum o vor denumi YYËec^ .no?trJ contemporani — a durat pînă la începutul secolului
X, adica pina cmd capitalismul în plină evoluție a început sa contribuie la decadența orașelor, închizînd ochii totul arbitrare, efect al concurenței comerciale din țațe. In aceste împrejurări, planificatorilor de făcut decît să încerce să amélioré.^ _ lăsînd să se despartă proiectarea urbanistică arhitectura și urbanismul. Este de la sine înțeles că în fața unei asemenea luări de poziție, proiectanții trebuiau să devină ei înșiși urbanisti sau arhîtecți fără sa introducă elementul de «cadru» între'cele două roluri. Acestei etape a substanțialismului i-a urmat etan a «fnnoH^ nahsmului». Faimoasa Chartă a Atenei a făcut atunci vîh-ă. rlducbd organismul orașului la «4 funcțiuni», (după cum am vă-ut m-d suTi mis s« 8e depășească, o dată Hnussmann sau Camillo State. Partea slabă a teoriei funct'ionalis è consta ш faptul că se mărginea să schematize-e___în cadrul Pi Btilul — aceste patru funcțiuni faimoase într-o unică că se preocupa numai de măestria lor pur conceotion-tlă· k’ ?*"’ arăta incapabilă să retransforme «ceastü ding3^
1 psa unui «cadru», așa cum l-a descoperit Le Corbusier AЫa ?n Îocî" țional al Arhitecțllor a observat nnrtf i   ConSresul Interna-
naUsmulul pe care va încerca *1   * contradicțiile funcțio-
...«......\....X»
tlcismul în privința concepției conventioiTe .   ' “ ™7',ρι1' 'si smaccata nu rezult» dintr-un ansamblu l .’ .1   ‘ as«Pra spațiului, fiindcă
cînd oamenii trăiesc șl îl trăiesc Atft ηZΓX’µ ‘eCWïïtol‘’nmd caracter uman al ann»l..i„> ...i. ’ uup CK Hpsește ideen acestui
’ ï , ,8',ar ÇJ‘te.n oare construi orasele?
,   ______„   η I,,ι   1   τ,,, "V   Ç* шипи
iutii că NU ridică în Nfîrșit atructurnli η I eel bi er Rasmu«sen (1957), ,iir" "Λ';------- .■· Ò da^ă m7n ûk l,- COnCe-Ptin modernS a
.....- ■   nucleu, un ax al orașului asemănător
Ceea ce « hrănit ^кI^по^V/cornul <<TΓ'Πк>>’ lar TaaBe
—'cii'y'дxe. .... — .... OΓ " f%8t ?ccastă «««logie între oraș presarate cu monumente. «Substanțialismul» acestei epoci
-    «   .   л · *.   »   -   Γ
și fizică,
în fața dezvoltării lor cu ce în ce mai deșăn-nu le mai rămînea altceva ze sistemul de control al orașelor, ’ ~ în două profesiuni distincte:
cînd oamenii trăles caracter uman al spațiului urban Anunțat do «La Viile Railleuso» n lui i prin teoria «Arhitecturii trăite» a lui v;? t °tr.^us (1930), șl întărit iată că se ridică în slS Xuèt ‘ n Шсr Rasnu.ssen (1957).
tării urbanistice care, o dată mai muir* ' ,COII'et'Pîia modernă a proiec-cu urbanismul princr-un nucleu un ЛVΓ reunească arhitectura coloane vertebrale. Acestui nucleu A ч ·?.™?ιιλ11 asen'ănător unei

Infrastructure», Canditi» șl Woo K ’ «τ ь ?K,'“П ‘Îva spune «Urban Ceca ce a hrănit viziunea lor com,,7x k ’ lar Taaee — City Axe. Și corpul огвапіе i ciuindlearh ■ d l" ‘ ?ceastă analogie între oraș nuitarh a lui Le Corbuster, Brasilia a lui Nie-
28
8
9
10
11
12
13
8, YASUO MIZUIi Macrocosmos — perete sculptat la «Satul Olimpie» de la Grenoble, 1967
9. YASUO MIZUIi Microcosmos (detaliu), 1967
10. SHIRYÛ MORJTA: Cere (sho-calligraphie pentru Palatul Conferințelor internaționale din Kyoto) 1966
11. YUKIO OTANIj Palatul Conferințelor Internaționale din Kyoto, 1966 (comparați acest stil cu cel al vechiului templu din Izumo)
12. Templul Shinto din Izumo construit în 1744
13. Teatru Popular din Japonia, 1966
- ■
■вввЦ.,
29
30
ițe Amatérasu, 1965
aer
1965
Marele templu Shintô al
ГОЗШШКО KIMURA: Centrul Cultural din Tsuyama
ÏUKIO OTAN! și TANEÓ OKI
marii
Bolta metalicii din templul budist Jôsen-ji, 1965
KENZÔ TANGE: Catedrală din Tokyo (detaliu), 1964 KENZÔ TANGE: Machetă pentru orașul Skopljc, 1965 KENZÔ TANGE: Casa Culturii din Yamanashi, 1965 Zonă simbolică pentru «Piața
versală, 1970
ARATA ISOZAKI
Tokyo» 1962

" Λ -Ж 1
maycr și «Tokyo Pian» al lui Tange vor ramine strălucite exemple. S-a atins deci un nivel mult superior celui al Charte! Atenei. Și de aci începe iarăși o altă etapă, aceea a «simbolismului», care, cu toate ca parțial a fost înfăptuit, nu va cunoaște realizarea decît în viitor . . .

Principiul acestui simbolism — teorie pur japoneză și afirmată cu putere de grupul Tange — constă în două sisteme : controlul sintetic al lui «physical pattern» și al lui «active pattern», care se opun, și transpunerea în semne și simboluri a tuturor elementelor componente ale spațiului urban. Acesta nu mai poate fi conceput ca avînd o formă foarte netă, ci în mișcare continuă, fiindcă el nu se mai profilează decît pe schema repartiției elementelor, așa cum îl prezintă micul plan turistic care indică edificiile de reper. Diferența dintre arhitectură și urbanism este considerata întocmai ca diferența între controlul formelor și analiza cantităților și a cifrelor; asta poate face ca ea să fie rezolvată, așa cum am văzut, prin colaborarea între imaginația

arhitectului și ordinatorul electronic a cărui putere de analiză servește să pună în evidență sistemul structural imanent al orașelor, pentru ca apoi să-1 aplice orașelor ce se vor construi în viitor, prin prezentarea modelelor abstracte, cum ar fi de pildă «Orașul Aerian» sau «Orașul Maritim». Dar foarte caracteristic acestei noi poziții este faptul că arhitecții la care se manifestă se inspiră deopotrivă din electronică și din vechiul spațiu al orașelor japoneze.
Asupra acestei probleme își spune părerea Arata Isozaki, unul dintre tinerii arhitecți urbaniști și membru al grupului Tange, cu citatul căruia închei răspunsul meu asupra arhitecturii: «Lucru curios, tehnicile care au permis japonezilor să exprime spațiul urban, se regăsesc în epoca noastră în care domnește creerul electronic. Fiindcă în Japonia, Spațiul nu a fost altceva decît Ma, adică «Spațiul imaginar» care constituie repartiția simbolurilor . . .»
Care sînt părerile dumneavoastră în legătură cu principalele tendințe ale gîndirii plastice contemporane ce se confruntă pe plan mondial?
în epoca noastră, multi artiști se situează pe o poziție individualistă; ei sînt tentați să caute modalități de expresie de un individualism extrem, independente față de un fond de gîndire colectivă, față de un limbaj simbolic cu valoare socială. Această atitudine este ea oare în acord cu imperativele epocii? Are perspectiva de a naște un stil al epocii, în special o artă angajată față de marile idealuri ale umanității?
»
Criticilor le revine sarcina de a semnala și de a determina valoarea noilor tendințe și a operelor de artă noi. Date fiind coordonatele civilizației contemporane, care este, după părerea dumneavoastră, poziția operațională cea mai eficientă în creația plastică a epocii noastre?
Fiindcă tocmai am vorbit de arhitectură, să începem prin a lua de aici un exemplu pentru a răspunde acestor trei întrebări. Amintesc în primul rînd discursul lui Tange, în care era vorba de necesitatea și de posibilitatea de a se construi în Japonia un oraș gigantic, «megalopolis», cu un ax de 500 km. Dar aș vrea să vă atrag atenția mai ales asupra celor spuse în continuare: «Japonezii, fără îndoială, pot consti ui un megalopolis, dar pot ei oare construi cu convingere și cultura secolului 2CX? Probabil ca nu! In domeniul economico-teh-nic, putem avea încredere în noi, dar nu și în ceea ce privește efectul metafizic care ar emana de aci». Această mărturisire făcută de «el mai mare arhitect din Japonia este revelatoare; ea se potrivește și în cazul artei plastice japoneze, după cum am menționat mai sus. Dar se mai poate aplica, și încă într-o măsură foarte mare, la dibuirile artiștilor contemporani din țările capitaliste. La New York, Sao Paulo sau Tokyo, tinde să se formeze o vastă zonă de civilizație a cărei exprimare artistică începe să semene, să se unifice într-un ritm accelerat; și această asemănare pe care o numim «Art Op», «Art Pop» sau în bfirtfir, in glumă, «Art Stop», este departe de a fi «stilul epocii», dar în schimb i se poate spune, pe bună dreptate, «copilul epocii». Trebuie să ținem seama de faptul că aceste forme de artă au apărut într-o țară care nu are Ev Mediu și anume în Statele Unite, și că s-au răs-pîndit foarte repede pe malurile ambelor oceane. Ca și atîtor altor mișcări artistice moderne, le lipsește, în primul rînd, preocuparen iața de eterna întrebare» de unde venim, unde mergem?; șl apoi, le mai psește șî adeziunea totala a adcvărațllor amatori; poporul.

таЖ±С,|П‘!,fue pe Ca? de “ fi în’,|n,il' chiar în mod clorturilor de a apropia pe creator de popor; dovada este înfiinţarea de către Andre Malraux, Ministrul de Stat însărcinat cu Afacerii » Culturale, a Caselorde Cultură, asemenea modele'nu mài ^l.tnt în
ţări socialiste şi, fără îndoială, ele constituie un mijloc de contact extraordinar de puternic, mai ales atunci cînd cunoşti întreaga amP a activităţii lor, legată de originalitatea acestui mare
şi Japonia, au început de altfel sa ia exemplul Franţei, dacă putem trage această concluzie optimista — cînd, organizafii ca aceste Case de Cultură din Franţa
le va fi revelată mai limpede, şi va fi judecată de ele. Din nefe-ici* în ciuda Bienalelor Internaţionale atît
ţări, printre care şi va veni ziua — prin intermediul unor organizaţii ca aceste Case ae ciutura u... — >γ semnificaţia creaţiei artiştilor, încă atît de ambigua şided^rt^ mase,
ricire nu am ajuns încă aici. — . * «
de popularizate, a sistemelor de mass-media devenite atît de puternice, şi care de altfel colaborează în mod intens pentru a gasi expresia epocii, mizînd totuşi cam prea mult pe senzaţional, poporul, de cele mai multe ori, este complet aiurit de ceea ce vede şi nu izbuteşte să iubească şi să-i placă nimic. Nu vreau să afirm prin asta că epoca noa-stră nu are «perspectiva de a zămisli ... o artă angajată faţă de mai ile idealuri ale umanităţii». De la dadaism pînă la arta informală, cred, dimpotrivă, că artiştii nu au încetat să încerce reconstituirea Omului __îxx funcţie totuşi de mereu reînnoita lui descompunere» Astăzi, dacă ei par atît de departe de preocuparea de a desena formal imaginea omului, nu este fiindcă persistă voinţa de a o distruge, ci pentru că, după ce au lichidat-o complet, în acelaşi timp cu sloganul scleiozat al «umanismului» burghez, ei se înverşunează acum sa distrugă pictura. Declanşată de Pollock, căruia i-a urmat Fontana, această mişcare e departe de a fi ajuns la capăt. Şi este foarte semnificativ raptul că, paralel cu evoluţia sa, s-a născut încrederea în gestul legat de prima descoperire a datelor ireductibile despre om, care nu se disting—precum fulgerul în noapte — decît în «instantaneitate»: arta semnului şi taşismul se năşteau. Sînt convins că importanţa acestei descoperiri este crucială, exceptînd chiar pe aceea a întîlnirii Estului cu Vestul, care a suscitat căutarea atît de înflăcărată a taşiştilor şi a caligrafilor contemporani.
Unde se află deci acum problema metafizicii? Răspunsul pare să fie clar în sine. Arta modernă, cu toate că se arată foarte puţin preo-
în oraşul acestei mani-o strălucită echipă a început să con-— o piaţă — concerte, tea-o suprafaţa lungă de 900 metri şi lată de -, care o travet-
cupată, nu se dezinteresează totuşi de ea. Şi dacă se dezinteresează, nu are nici o vină: arta nu este nici cu totul metafizică, după cum nu este numai aparenţă. Calitatea ei, poate cea mai mare, constă tocmai în slăbiciunea ei: eclectism şi optimism, ceea ce mie îmi pare sa constituie— pentru a răspunde însfîrşit la ultima dvs. întrebare_______tocmai
poziţia operaţională cea mai eficace în sfera fenomenului artistic contemporan. Această poziţie fără poziţie este aceea care a îngăduit artiş-tilor europeni sa faca saltul dinamic^ de la descoperirea stampei japo* neze pînă la aceea a Zen-ului, trecînd prin măştile africane şi baletele ruseşti; tot ea este aceea care, in veacul ce se apropie, le va permìre un elan asemănător. Cu o singura condiţie totuşi: participarea poporului.

în viitor, civilizația fiecărei țări din lume va fi foarte diversă, poate mai puțin prin forma artistică ce o va creea, cit prin forma participării. Și dacă oamenii, cît mai multi, pot avea șansa să cunoască adevărata condiție a civilizației lor, EXPCУ 70 (Expoziția Universală din 1970, de la Tokyo), de exemplu, nu va putea ea oare prezenta vreuna din aceste mari posibilități? Se apropie, deci permiteți-mi, dragi cititori să fac puțină publicitate: încă de pe acum festări istorice internaționale struiască un ansamblu — așa numita «Piața Sărbătorilor» grandioasă destinata desfășurării tuturor manifestărilor tre, serbări, restaurante etc.; · 150, «Zonă simbolică» (foto 20), complet cîimatizată, care o raver-seaza, va juca rolul principal — echipamente ultramoderne de luminat și de acustica, perfect controlate de marele centru electronic ce a fost denumit de membrii comitetului «Monumentul Invizibil», Voi termina acest lung capitol cu un dtat din Kenzo Tange: «Numeroasele mani-festa» care se vor desfășura în această piață a sărbătorilor, cu parti-
să reveleze cit se poate de vizibil și prin întrebuințarea creerului arsemi, atu complexitatea legăturilor dintre oameni și tehnici cit
-e in spații verzi sau pe lacuri artifi-participanții din 100 de țări vor cu totii ca ustf Ì ‘Г rUU ’ тПГ ° l°r manîfeshVi naționale. 11 , -П
‘ So creeî« mod simbolic «Piar
UmnnhățU», tema însăși a proiectului, ¡ _ *
de acest nucleu al 'orașelor
tante §i centre comerciale instalat claie, în zona periferică în fiecare ti,
vor prezenta, > Să urăm a Coordonării țl ca ea să aibă structura și viitoare».
în românește de IR. F.
ambianța sugerate
llokuhlX, Comlwîu'l”. iXsUgm P'i MlaifUe?°î,,fe de ShinchS-sba.
de domnii Renò Roland ÿi Yíisiio Mixul. ' tK a Manifestărilor Expo ’70, precuro.

CAROLINA lACO
: Toamna — uhi ►
MINAI OLOS : Compoziție — ulol

t Scrisesem acoste mici cronici cînd am constatât eй apar dos cuvintele « afectiv » șl « cerebral » într-o antiteză spontană, în care se continuă o alternativă mai veche : senzorial șl conceptual. Cred în Intuiția cuvintelor care vin să se rîndulască de la sine pe locurile ce li se cuvin, ca semnele în peliculele lui Mc. Larron. Ele ou pus accentul ordinii într-o percepția difuzi a fenomenului artistic manifestat în răstimpul acesta. Voga intelectualismului corupe plenitudinea artei. Veleitatea cerebrală a depășit reperele « conceptualista » șl încearcă să Izoleze în laborator mecanismele vitale alo emoției. La celălalt pol se grupează « naivii » do diferite școli, folclorica, onirice, Infsntlllito, expresioniste, col pentru care arta are virtuți catartico. în schimb, ceilalți, intellgențll abioluțl, tînjesc după o reintegrare afectivă prin speculații superior sintetice. Sub titlul Pictura forlcltti, voi grupa manifestările caro, înte-nialndu·!· pe mitul plenitudinii umane, Ignori spontan sau voluntar alternativele șl încearcă să reconstituie pe plan fantastic, fabulos, o unitate originară, fer sub titlul Ucenicii vrdjliorl vo|
grupa tontotlvolo do a Izola și declanșa putorllo Intelectului, substituit, oxporlmontal, banalol Integrități firești.

PICTURA FERICITĂ

Decorativă, pictura pe sticlă a devenit obiect do Inflație» în caro so consorvă cîtova motivo Iconografico șl cîtova ponclfo stilistico. Dar permanența caro tro-bulo perpetuată în tradiția Icoanei osto do un ordin spiritual caro Implică, ontologic, morala revelației lumii. Icoanele Marianei Macrl sînt pregătite — structural, cultural — să-șl asume credința trebuitoare devenirii contemporane a genului. Nu găsim aici clișeele naivității factice, da paradă, cl doar gestul smerit do a se rîndul sub ocrotirea unei școli de spiritualitate genuină, Imaginile se Ivesc dlncr-o concepția slmbollc-naratlvă, pentru că norma lor necesară o să comunica o experiență oioterlcg, pedagogie subtilă a cunoașterii poetica, Mașterul Manolo a mintiile de sacrificiu șl o Înalță pe Ana în carul său. Ciobanul· mioritic doarmă într-o natură diurn festivă, curo Ilustrează metafora
« nunții » în termenul el propriu, naturist. Făt-Frumos zboară călare printre casele familiare ale satului
ie semne De aceea
paleta do culori naturale acest alfabet o pooz/o. nu slujește poezia. Florile, sorii, căprioarele din repertoriul folcloric, sînt, în această viziune, personalele ceremoniei cosmico. Decorativul a metafora ordinii vitale, calo-fìlla exprimă o credință vlullstă sorbită din mitologia mioritică. Acest lirism elegiac laudă sacra voluptate a liniștii. Un duh da orient mediteranean înmoaie curbele acestor figuri, caro tind către arabesc dar sa cabrează în austeritatea unor ritmuri mal oipre. Aptitudinea mitică Integrează un sens poetic contemporan într-un cod cu înțelesuri vechi profer lucrările el compusa în linii dinamice, cum e seria Meșterul Manola, în care sa exprimi stilistic mecanismul acestei lineai», color do factură hieratică» mal conservatoare tn decorttivltu-toa lor. Un debut de cuminte
lată parabole, argumente miturilor. Ele produc un stil particular, un stil osmotic, pătruns do supunere canonică Șl scmoțlc poetică. Alfabetul o moștenit din arta veche zaroa șl ornamentul figurativ, paleta de culori naturale. Dar
maturitate, care-l vîrsta unei specii artistice mai mult decît a unul artist tînăr.
O Infailibilă ursită a asociat această pictură cu metalele Iul Mlhal Macrl, în caro reînvie arta ferccăturllor do carte medievale. Opțiunea pentru rigorile acesteia de stil șl materie constitui· ea însăși un gest do Interioară poezie, pasiunea dificilului, voluptatea unei discipline Interioare. Acest metal bătut traduce în factura lui valori de pictură. Mutația în noncutoare pare un exercițiu de asceză purificatoare,
culorii, tn triumful sugestiilor ol depline; relieful dă aici senzația cromatică, prin răsfrîngerea diferită a luminii tn suprafețele convexe șl concave; senzația optică de cald șl rece» do apropiat șl depărtat, e produsă prin densitatea Inciziilor: întîlnlrea suprafețelor Incitate cu cele nude are efect da contraste tonale; liniile directoare ala compoziției șerpuiesc Informe sugestiv vegetale. Decorativltatoa originară a ferecăturllor a Infiltrată cu viață. Lovirea metalului trebuie să По rit, urma uneltei să fl· botez.
•■mm
CAMILIAN DEMETRESCU: Fe-molo caro pitngo — ulol
SIMONA VASILIU-CHINTILĂ : Formo — ulol
pecetea duhului poetic. Macrl șterge tomnul lucrului mecanic. Alci se rostește artistul. In colo cîteva compoziții de manioră geometrici fl simbolism mitic» se rostește un artizan cuminte.
*

1

Olos pictează, ca alțl artiști din acea zonă» cu un anume patos expresionist de ocolit! proveniență barocă, filtrată prin Impresii do Icoană populară pe lemn. Formele» figurativo sau abstracte, au o rigiditate naivă In desen șl ar fl hieratico fără dinamismul compoziției» fără coloritul dramatic, fără Incandescența convulsivă a tonurilor sumbre fulgerate do acconto aprinse. E Imaginea unei atitudini romantice « In sino a, lipsită do obiect, consemnată în pure elanuri patetice. Croația unul spirit solicitat metafizic, disputat do senzualitatea « Imanenței o șl de spiritualitatea «transcendenței ». Maxima concentrare a energiei picturale o ating micile peisaje pe lemn, caro năzuiesc să amintească tragismul Iul Rouault șl să anticipeze» în gestul frenetic al culorii șl în misterul elementelor asociate, o atitudine existențială încă noîn-flrlpată, Bizar : fol do lemn înră-mato pe suprafața pictată; pesto ramo atîrnă revero do seîndură brută. Cabotină închinare la rudimentar, neștllnd că sentimentul spectaculosului se anulează ca sentiment spre a rămîno spectacol — șl ca atare, la îndomîna oricui.

Carollna lacob stă la porțile copilăriei. Imaginile în caro se definește Idealul ol au absurdul benign șl euforic al misterelor roz. O vocație a Infantilului schimbă în poveste Intenția metafizică din Poartti, grotescul Iluzoriu din Ochelari pe plaje, Tîn-jlnd după miracole, tînăra pictoriță îl cheamă po Chagall șl împărtășește cu el sentimentul dramatic ol beatitudinii. Dar drama nu vrea să se nască șl aparo doar feeria, pitorescul brut ol unor ogoare roșii cintato cu un onirism bucolic. Pictorița pare încă a credo că fantasmagoria Investită cu culoare produco de la sino pictură. Do acoca Imaginea Indic virtuală caro n-oro ditatoa sau disciplina do a se întocmi sensibil. In compozițiile cu figuri da copil, la caro participă Incoerent procedeul bidimensional șl cel volumetric, concep

marou o viziune a, lucl-

ția o sumar motivată cu anumlto licențe do artă brută caro tratează spațiul după o logică afectivă, spro a da relief elementelor Importante. Dar șl aici există legi : Incoerența, ca să fie expresivă, pretinde o prelucrare coerentă, altfel Intenția nu se realizează și efectul pare o inadvertență. Carolina lacob așteaptă viziunea să lucreze singură: ca-n vis.

UCENICII VRĂJITORI

Motivul experimental — « Paradisul » — o declinat la diferite cazuri cromatice, spre a se încerca energia emoțională a spectrului. Adam șl Eva, moduli umani, figurează drept semn convențional, Indlcînd Intenția poetică, fără a fl Implicați formal în reacția vizuală ce se săvîrșește aici. Senzualitatea culorilor calde, spiritualitatea culorilor reci, dinamica spațială a raportului lor, afectul ol sinestezic, lată un cîmp do studiu» un demers cu multe antecedente, speculat do simboliști, practicat Intuitiv do Van Gogh șl perfecționat do clne-tlclonl, Camlllan Demetrescu reface experiența.

Interesul constă, teoretic, în faptul că el încearcă să abată receptivitatea noastră optică de la obiectul material care e pictura, la obiectul spiritual care e efectul picturii asupra omului; așadar, să acționeze direct asupra mecanismelor mentale care declanșează emoția. Culoarea sa caută subtilitatea volatilă, penetrația muzicală, iluzia de a fl energie pură. Forma caută să evadeze nu atît din convenționalul figurativ, cît din acela senzorial. In practică, această ambiție reduce

acțiunea stilistică la un semafor al Imaginației : roșu e drumul cărnii, verde e drumul spiritului, albastru e al visului.
Ne cunoaștem, ca specie, destul ca să știm cît sîntem de automatici în reacțiile afective. Dar toată arta ne-a ajutat să distingem între fiziologia cordului șl Iubire, Camlllan Demetrescu vrea, în faustică exaltare, să suprapună fiziologia șl sentimentul într-o sinteză de semn spiritual. Efortul Iul de luciditate o patetic, șl — pslhanallzînd puțin — motivarea paradisiaci vrea să recupereze literar ceea ce distruge senzorial, întrucît manifestă măcar anecdotic nostalgia unei picturi fericite, mîn-tultă de cerebrallsm. Arta, sau experiența puristă a Iul Camlllan Demetrescu» e, sub seducția profețiilor cibernetice, o tentativă
34
Compoziție
VASILESCU
— ulei
4»
4 -
.AURENȚIU tehnică combinată
%
. IOSIF : Șantier Ia Tulcea

de « formalizare » a afectelor, presupunînd un «program » emoțional stereotip: sentimentele noastre sînt numărate, prevăzute, codate, și, deci, apte pentru automatizare. E, poate, o șansă de certitudine pentru artist, dar dacă ar realiza-o cumva, ce victorie
Expoziția unei etape de pictură îndatorată, prin ținuta decorativă, experienței de tapiserie a Simone) Vasiliu-Chintllă. Stilizarea discret geometrică șl cadența largă a suprafețelor, saturația cu lumină a tonurilor, matl-tatea absorbind razele — sînt procedee acordate inteligent, în compoziții centrifugale, de cubistă rafinare a desfășurării spațiale. Toate aceste senzații de « difuz » completează o anume seducție poetică, Invocă o muzicală solubilitate a lucrurilor în spațiu, conjură lirica plutirilor. Această rarefiere optică e însă pernicios argumentată stilistic: limbajul mimează un vast elan poetic, dar îngheață în eșafodaje artificioase (precum Clepsidra)· Simbolul armează intelectual senzația vizuală, dar Imaginea ră-mîne o vigneti mare șl ai Impresia
cludati că asiști abstractă, eliptic
eroi.
arhitectul pictura pare Exerciții optice, ima-
Laurențiu un diver-
Pentru Vasilescu tisment. ginile sale se ivesc din colaborarea între hazard și abilitate. Operația hotărîtoare e aici gestul grafic care leagă culoarea azvîr-lită orb, « tașist », și care dă petelor o motivare dinamic-spa-țială, fie angajîndu-le în vîrte-juri, care absorb privirea spre iluzia unui adînc, fie în alternanțe de verticale și orizontale care generează statism. De multe ori faptul că lucrează în culori e superflu, strict (și relativ) agrement. Mijlocul legitim al efectelor căutate este raportul dintre pată și trasee lineare. Reproducerile alb-negru din catalog demonstrează ca niște radiografii

ale Intenţiilor cum fără culori dinamica Imaginii e mai vie şl misterul el mal
dens.
Şl ALTE EXPOZIŢII
O expoziţie cum o Rădulescu (holul sălii forlnţo Dalles), cu tablouri de
a Ioanei do con-
facturi divergente, mărturiseşte, poate ignorat, sentimentul derutei : cepţia vădită aci, geometric, dur) şi senzual (pictat în pastă mai suculentă şi în spirit mai naturalist). Deruta stă în însăşi cultivarea alternativei, în neputinţa de a integra contrariile necesare, « eul » şi « lucrurile obiective ».
intelectual (adică în con-
Retrospectiva lui R. losif aminteşte, oportun, cum se rezolva odinioară, discret şi spontan, această dilemă. Pictor pentru care « lumea exterioară există », R. losif îşl filtrează percepţia în imagine. E aici o ordine mental introdusă în orizontul sensibil. Realist obiectiv şl tradiţional liric, constanţa artistului Implică un program emoţional raţionat cu bun simţ: a înfăţişa lumea cu francă materialitate picturală, comentată liric cu nuanţe uneori dramatice, uneori idilice,
tem însă, astăzi, predispuşl cultural să preferăm din creaţia sa o etapă mal veche, dominată de desen, un desen volubil şl subtil, etapa cînd losif a dat acele naturi moarte în tonalităţi de grlurl şl în care grafismul Inerva materia, îl Imprima dinamism.
Sîn-
E emoţionantă sub specia umanitară, şi instructivă sub specia artistică, strădania unui pictor ca lonescu Sin, de formaţie naturistă, de a-şi aclimatiza viziunea în mediul artei contemporane. Intenţia sa lămurită e plină de ingenuitatea celui care se încredinţează aritmeticii simple a lucrurilor: privilegiul muzical al abstractismului plus privilegiul plastic al realismului egal poezia vizualului. El pictează fonduri informale, vibraţiile unei lumini descompuse şl montează în centru figuri tratate realist, în două sau trei dimensiuni. Fondul polifonic (avînd disonanţe de ton inexpresive) semnifică bala de lumină a lucrurilor, care însă rămîn Insolubile: aici e trucul « conceptuallst » al formulei, care pune în relaţie simbolul luminii şl simbolul formei.
Convenţia e viabilă în măsura motivaţiei ei plastice: în cele două compoziţii cu nudurl, re-nolrlene, elementul figurativ şi cel Informai consună fiind de acelaşi semn senzual, lumlnls-cenţa fondului abstract exaltă lumlnlscenţa volumului carnal.
Alci se vede constanţa pictorului care şl acum trei decenii exprima cu o delicată voluptate percepţia luminii.

V
BEN
ABDALLAH JELAL: Iasomie şi smochine — pictură KADI MOHAMED AHMED: Vas - ceramică
I'
I
Desenul Tamarei Isbăşescu e infantil fără a uza de poncifele stilului naiv. E infantil în atitudinea sa limită: jocul. Rigidă, linia închipuie hieratice domniţe; elastică, ondulează burlesc o undă sonoră de Madrigal; evanescentă, expiră într-o senzaţie de lumină intensă,

brodind alegoria solară a Verii. Avatarele liniei de la semn la arabesc deconsplră grafologic secretul intenției expresive : astfel, curbe senzuale e Orien-talõ. Dzr mai e mult de făcut pentru ca acest joc să-și compună un statut coerent de expresie. Acum schițează doar o metodă fără obiect șl are valoarea unei disponibilități care-și așteaptă revelația. Pictura sa e la fel, un joc de inconsistență; « polntllilsmul » febril șî delicata armonie brun-albastru nu-și găsesc o organizare viabilă.

EXPOZIȚIE A PROFESORILOR DE DESEN

Există o categorie estetică poreclită odinioară, cu maliție con-juncturală, stil « domnișoară de pension ». Noțiunea s-a perimat odată cu instituția, șl e
păcat, întrucît ea definea suculent nu atît caracterul insipid pe care voia să-l descrie, ci un fenomen mai semnificativ: vicii
ale artei, cultivate sub titlul de
virtuți, lată ce irită simțul cri-
tic în expoziția de
Martie,
eminamente și festiv feminină, de la clubul « Andreescu » al profesorilor de desen.
P,Ctură cu ¡deal cromolito-
grafic, întreținînd pudibond disprețul modernității, în absența oricărei tentații a artei. Se poate obiecta că e o pictură cinstită, cum se cade, modestă și deci inofensivă, dacă în artă ar exista inofensivul. Dar nu există: bastionul platitudinii e mediu optim de cultură pentru obsesia « in accesibilității » artei moderne și pentru superstiția «decadenței» contemporane.

PICTURĂ DIN TUNISIA

Tunisia ne trimite un grup de emisari ai artei sale. Școllțl în spiritul artei occidentale, pictorii cultivă direcțiile el predominant raționale. însăși formula suprarealistă sau abstractă se bucură de o coerență severă șl concentrată, cu o disciplină apăsată a finisajului. întreg ansamblul afirmă voința de expresie, mal presus de interesul pentru experiment formal. De aici decurge echilibru și gravitate, dar și un oarecare gest eclectic al stilului. Pe lînga tendința de a se absorbi în curente universale, am fi fost bucuroși să găsim și prezența unei tradiții populare autohtone.

ANCA ARGHIR

EXPOZIȚIA DE CERAMICĂ EGIPTEANĂ DALLES-1968

teană deschisă la București° în f el - ·
__________________________ este, după expoziția de artă decora-’ * * \
_______J, cea de
a doua manifestare care a dat prilejul publicului nostru să cunoască o parte din arta acestei I
Mal restrînsă
Expoziția de ceramică egip-j—·   *
lunile februarìe-martie a. c.
tlvă de acum cîțlva ani
Ж
<   Bl I WWW
prilejul publicului nostru să cunoască o parte din arta acestei țări de mare tradiție.
Mal restrînsă, nu numai ca sferă tematică» dar șl ca amploare chiar în cadrul domeniului respectiv, expoziția ne-a oferit totuși tin > ** I **
‘ ‘   1 “

chiar în cadrul domeniului “ un tablou sugestiv al artei cera-mlștllor egipteni.
M-a Impresionat în mod deosebit creația lui Kadrl Mohamed
Ahmed, în lucrările căruia influența școlii italiene este mai mult de natură tehnică, spiritul tradiției naționale prevalînd în conturarea stilului său. în ce privește tratarea gresiilor în spirit modern, cel mal interesant mi s-a părut Saleh Reda. Influența engleză în rafinamentul formelor este vădită, dar cu discrete rezonanțe ale artei vechi. Roșul metalic nu lipsește aproape la nici unul din ceramiștii egipteni, în schimb albastrul electrizant, specific tradiției egiptene, nu îl mai regăsim decît în cele cîteva boabe ale unui colier al talentatei Lelia Sandauini. Sald Sadr prezenta lucrări remarcabile și variate. Stăpîn pe tehnică, Sadr reușește să îmbine o decorație foarte variată cu forme echilibrate. Muhledln Mohamed Hu-seln este un pasionat admirator al artei islamice și aceasta reiese din~ decorația de o perfecțiune rară a lucrărilor sale. Remarcabili, de asemenea» mi s-au părut Abdel Ganl Șal și Kamal Ubeid.
Calitatea materiei, gresie și șamot, cît și a glazurilor cu efectele reducțiilor pe care egiptenii le stăpînesc din plin» a conferit o frumoasă ținută acestei expoziții.
PATRICIU MATEESCU

INFORMAȚII
w
Cele 21 de uleiuri (majoritatea do dată recentă șl cîteva mal vechi, de acum nouă ani) prezentate la prima expoziție personală a Ameliei Pora (sala din Calea Victoriei, ianuarie), marchează evoluția pictoriței, de la un postimpreslonism întrucîtva didactic, la modalități moderne, în care e sezisabilă preponderența construcției geometrîzante.
AMELIA PORA: Oraș vechi (Praga) — ulei
La prima sa expoziție (galeriile din Bd. Magheru, ianuarie-fe-bruarie), Costei Badea s-a afirmat în rîndul tinerilor ceramisti. Cele 25 de lucrări (argilă, șamotă, gresie) dezvăluiau înțelegerea și stăpînirea materialului și o viziune modernă a formelor.
COSTEL BADEA: Eliberare-șamotă, glazură
Ileana Balotă (Cluj) a expus (la galeriile din Bd. Magheru, lanuarle-februarle) 22 de tapiserii executate în materiale diferite — lînă, cînepă, rafie, vîscoză etc. — șl realizate într-o viziune care încorporează clemente din stilistica țesăturilor populare. Lucrările s-au distins prin calitatea execuției, prin utilizarea inteligentă a expresivității firului textil.
ILEANA BALOTĂ: Marină-tapiserie
Doina Hordovan (Cluj) a expus (sala Kalinderu, ianuarie-februa-rie) 13 lucrări de pictură în tehnici combinate. Imaginile dezvăluie intenții de sugerare a unor « geneze » (Nebuloasa), a diferitelor regnuri (Acvatică) sau a unor tensiuni pe plan spiritual.
Victor Ciato (Cluj) a încercat — în construcțiile sale cromatice executate în acuarelă — să sugereze mișcarea, ritmul, sentimentul spațial etc., după cum indică și titlurile celor 14 acuarele expuse la sala Kalinderu, ianua-rie-februarie. Am apreciat calitățile decorative ale acestor imagini ce se mențin în perimetrul exercițiilor de cromatică.
Douăsprezece uleiuri și douăzeci de acuarele (Brașov, sala « Arta », luna februarie) ilustrează diversitatea modalităților (în general tradiționale) utilizate de Artur Leiter. Oglindirii narative a aspectelor din viața cotidiană (Tre/er/ș lingă Olt, Podul Oltului) i-am

preferat Interpretările care surprind o anumită atmosferă (La cuptoare, La plajă) șl mal ales meditațiile pe marginea motivului, exprimate în riguros construite priveliști (Peisaj dobrogean, Lacul Mamaia).

La prima sa expoziție sonală (sala « Arta » Brașov, februarie), Ana Hadlac s-a
per-luna pre-
zentat publicului cu o selecție de uleiuri (19 lucrări — peisaj, portret, compoziție, natură moartă) realizate în ultimii cinci-șase ani; fapt care ne-a permis să urmărim evoluția artistei de la acele peisaje în care contu-rele colorate susțin descrierea (Motiv din Brașov) la imagini sintetice bazate deopotrivă pe ritmul decorativ al desenului și pe expresivitatea valorilor cromatice, îndeosebi a gamelor de albastru și roșu (Centrul orașului, Iarna, Drumul spre Poiană, Fata cu flori).

ANA HADIAC: Motiv din Brașov — ulei

Galeriile de artă din Timișoara au găzduit în lunile ianuarie și februarie expoziția de gravură a lui Hildegard Fakner Kremper. Cele 30 de lucrări expuse, dintre care am remarcat, printre altele, Timișoara orașul florilor (acva-tinta și acvafo’rte), Familia (acva-forte și acvatlnta), Taina (monotip), demonstrau în special preocuparea de a utiliza în spirit modern vechile tehnici de gravură pe metal.

Șase mari gravuri de Ion Blțan (executate cu șablon) — de un desen simplu șl naiv în aparență șl cu o studiată șl de efect punere In pagină — au decorat, ca niște aerate kakemonourl, holul Teatrului Mic, împreună cu cinci prețioase bronzuri, de mici dimensiuni, ale Iul Peter lacobl, dînd ambianței o notă de discretă noblețe (lanuarle-februa-rle).

OLGA CIZEK: Portret — ulei

LEONTIN PLOSCĂ: Natură moartă cu cepe — tuș

Debutul tinerilor Olga Cizek și Leontin Ploscă (sala Kalinderu decembrie-ianuarie) ne-a dezvăluit două talente tatonînd capacitatea de expresie a paletei în pictură, două conștiințe artistice acordînd cuvenita seriozitate profesională meșteșugului, în gravură.

Opt tapiserii de lînă și cînepă cu reale calități, expuse de Eva Bârsan (Baia Mare) februarie) au vădit binevenita preocupare a artistei de a realiza lucrări de acest gen destinate spațiilor de locuit.

Galeriile de artă din Sibiu au găzduit în februarie retrospectiva Silvia Porsche, reconstituind — în acuarelă și ulei — itinerariile artistice ale octogenarei pictorițe.

In prima lună a anului, Hans Herman a expus la galeriile de artă din Sibiu 30 de uleiuri (în majoritate peisaje) executate în 1967. Am reținut două naturi moarte cu flori, în care am sezi-sat sugestii venite din compozițiile florale ale mobilierului săsesc.

H. H.

MUZEUL MĂNĂSTIRII PUTNA *

O lucrare de mare utilitate, meniti să facă mai bine cunoscut unul din tezaurele culturii românești, este volumul Muzeul Mdnâ-știrii Putna» semnat de Ana Maria Muzicescu.

Concepută după obișnuitele criterii ale cataloagelor» succinta prezentare a celor mai Importante piese de artă somptuoară și aplicată din Muzeul mănăstirii Putna cuprinde un text» șaptezeci de fișe, un număr apreciabil — peste cîncîzed — de fotografii alb-negru și color

alese cu gust și puse în pagină aproape fără cusur. Se cuvine a sublinia de ia început că, deși silită a se păstra tn limitele unei prezentări și descrieri de catalog, autoarea, unul din bunii cunoscători aî fenomenului artistic medieval, a izbutit
sugerarea unor perspective mai vaste, schițarea acelei ambianțe de istorie a culturii în care s-au
t câteva dintre capodoperele
nas
artei noastre vechi. Meritul Anei
Maria Muzicescu nu este de-
sigur, în acest sens, dintre cele mai mid, cu atît mai mult cu cît în unele din formele publicistice prin care monumentele de artă medievală sînt înfățișate marelui public mai persistă încă o anumită schematizare și o lipsă supărătoare de orizont cultural.
Capitolul broderiei, poate unul dintre cele mai bune ale catalogului, reface cu ajutorul unui număr mic de piese descrise întregul istoric al acestei ramuri de artă în Moldova medievală, cu interesante observații asupra evoluției stilistice pe care, de altfel, autoarea le-a consemnat și cu alte prilejuri, în studii mal ample. Cunoscutele broderii din anii domniei Iul Ștefan cel Mare șl din cei Imediat următori — dintre cele mal valoroase ale artei întregului Orient creștin — Impresionante prin acuratețea execuției, prin simplitatea șl monumentalitatea compozițiilor, prin expresivitatea figurilor, prin umanismul profund a! acestora, constituie cele mai remarcabile piese ale muzeului, Datorită unor Izbutite reproduceri din catalog, ci te va dln-tre ele acoperămîntul de mor· mint din 1477 al Măriei de Man-gop, marile dvare din 1484, 1485, 1500 ș| 1510, epkafele din 1490 șl 1516 pot fi admirate șl cercetau mal amănunțit, fișele doi-
p *2* Muiicmuj Миш/ Minfatifll гиило, £<J, Meridian», Виpyг»ц|4 IM,
criptive care li se adaugă com-plctînd în chip fericit imaginile, în ceea ce privește manuscrisele din mănăstire, încă prea puțin cercetate în ansamblul lor în literatura de specialitate, ele sînt prezente în catalog prin cîteva exemplare foarte semnificative pentru arta secolelor XV-XVI. Din mulțimea tetraevanghelelor, mi-neelor, sbornlcelor, psaltirilor scrise și ornamentate la Putna — constituind cel mai însemnat scrip-torium al Moldovei medievale ală-
turi de cel de la Neamț — se impun atenției în primul rînd tetraevanghelul din 1473, al mănăstirii Humor, dar lucrat la Putna din porunca lui Ștefan cel Mare, a cărui figură apare de altfel pe una din filele manus-
crisului, într-un bine cunoscut portret votîv, și tetraevanghelul din 1504—1507, început la îndemnul marelui voievod și terminat sub
ogdan al lll-lea.
urmașul său,
Sînt prezente în catalog exem-
plare de argintărie liturgică — ferecaturi de cărți și de icoane, ripide, cădelnițe, panaghîare — pe care întîlnim, alături de motivele gotice amintind de meșterii transilvani ai voievozilor Mol-
dovei, elemente decorative și figurative ținînd de o tradiție iconografică și artistică locală; cîteva icoane, din secolul al XVI-lea și mai noi, prea puține pentru a se putea vorbi pe larg despre activitatea iconarilor put-neni; piese de sculptură în piatră între care foarte cunoscutele
lespezi de marmură și gresie așezate peste mormintele lui Ștefan șl ale unor membri al familiei sale îngropațl în biserica mănăstirii, decorate cu pálmete, semi-paimete, steme, ciorchini, flori șl păsări dispuse

într-o compoziție perfect echilibrată; în sfîrșlt, mostro de sculptură în lemn, în primul rînd crucile din secolele XVI
șl XVII cuprinzînd un univers minuscul, populat de numeroase personaje redate cu un uimitor simț al observației, propriu meșterilor noștri cioplitori, Selecția Îngrijită a pieselor din aceste ramuri de artă, înrudite stilistic îndea-
1
proape cu broderia șl cu miniatura, ca șl unele considerații judicioase, chiar dacă foarte sumare, făcute de autoare în legătură cu locul artelor aplicate în viziunea medievală a lumii, în concepția despre frumos a creatorilor acelor timpuri, conturează deplin pentru cititor valoarea patrimoniului do la Putna pentru Istoria
artei, pentru aceea a culturii românești în genere,
Închlzînd paginile catalogului, satisfacția pe care o încercăm vine în primul rînd din chipul în care s-a ilustrat, prin scris și prin Imagini, însemnătatea unui tezaur de artă unic în felul său. Este un merit al editurii Meridiane care s-a remarcat în ultimii ani printr-o asiduă acțiune de popularizare a tezaurului artistic național.

ISTORIA CULTURII UNIVERSALE*

Istoria culturii e văzută, în această lucrare, ca un efort colectiv al popoarelor în făurirea umanismului. Primul volum, intitulat Asia-Africa-America, avînd o prefață de scriitorul Marcel Brion, cuprinde: Țara celor două fluvii — Mesopotamia — originea celor mai vechi culturi înalte; Egiptul — țara faraonilor; Persia — mari domnitori și satrapi; Islam — țara religiei unite; India — țara miracolelor, între iluzie și realitate; India cea Mare
— tradiție și transformare; China
— împărăție centrală; Japonia — țara soarelui răsare; America centrală — Maya și Azteci; America de Sud — stăpînirea Incașilor în cuprinsul Anzilor. Volumul II cuprinde Occidentul — Atena
— desăvîrșire și început, Roma
— centrul lumii; Aachau — Lumea în devenire; Cluny — universul bisericilor; Wachau — Epoca cea mare a cavalerilor; Lübeck — ascensiunea orașelor; Florența — descoperirea omului; Madrid — descoperirea lumii; Versailles — Secolul Iul Ludovic al XlV-lea; Amsterdam —« prosperitatea cetățenilor; Vlena — stăpînirea femeilor; Paris — drum croit spre prezent; Londra — revoluția Industrială; New-York — începe o nouă epocă.
întocmită prin colaborarea unor savanțl șl experțl cu renume mondial» pentru flecare epocă șl tărîm de activitate (din Franța. Germania, Anglia. S.U.A.. Olanda» Italia» Austria șl Spania), lucrarea are un caracter enciclopedic șl cuprinde peste 500 de repro-duceri - phn;» tn culori ți Ilustrații tn text ale operelor
Khw.^!'ur* C,or| W,rMrm·"·
Ne exprimăm însă regretul că reproducerile în culori nu s-au bucurat de atenția cuvenita în ceea ce privește calitatea tiparului. De asemenea, iscă nedumerire faptul că această lucrare nu a apărut și în limbi străine. Credem că Importanța colecției de la Putna justifică pe deplin editarea catalogului în limbi străine,
RÂZVAN TEODORESCU
unor maeștri celebri» ale unor monumente arhitectonice, documente șl hărți.
Particularitatea acestei lucrări, apărute sub îngrijirea lui Hermann Boekhoff și Fritz Winzer, constă în faptul că aparatul documentar și teoretic este susținut de o amplă și judicioasă selecție iconografică

din istoria artelor. Ceea ce face ca ea să poată fi privită și ca o enciclopedie a artelor plastice.

CAMIL BALTAZAR

A 1V-A SESIUNE ȘTIINȚIFICĂ A MUZEELOR

Cele peste 50 de comunicări prezentate» în cadrul secției de artă» la cea de-a IV-a sesiune de comunicări științifice a muzeelor (București» 5—7 februarie 1968)» au dovedit, încă o dată, interesul pe care îl manifestă colectivele de cercetători din aceste instituții de artă pentru cele mai importante probleme pe care ie ridică, azi, muzeografia modernă.

evi

De la început trebuie dențiat faptul cá, spre deosebire de sesiunea anterioară, de data aceasta s-a pus un accent mai mare pe problemele de educație estetică și, îndeosebi, pe acelea care se referă la relația dintre muzeu și public. Petre Oprea și Eugenia Gavrea (Muzeul de artă al R. S. România), Lucian Cornea (Muzeul Brukenthal), Francise Sükõsd (Muzeul de artă din Tg. Mureș) ș. a. au prezentat date interesante privind reacția vizitatorilor față de opera de artă, deși față de ghidaje, bazîn-du-șl concluziile pe o minuțioasă studiere a unor chestionare, scrisori și caiete de impresii. Este un început promițător, care va putea fi adîncit prin organizarea în viitor a unor anchete sociologice și de psihologie socială, acțiuni la care vor putea fi atrași și specialiști de la institutele de psihologie și sociologie.

De o bună primire s-au bucurat comunicările care au adus date noi cu privire la istoricul muzeelor și colecțiilor de artă. Amintim în acest sens pe cele susținute de Stela Radu (Din istoricul Colecției de artă din Timișoara), Irina Ferencz (Contribuții cu privire la dezvoltarea Galeriei de artă a Muzeului din Arad), Vasile Szekely (Istoricul pinacotecii municipale din Tg. Mureș).

Din seria comunicărilor prezentate, rod al cercetărilor personale ale muzeografilor, menționăm pe cele susținute de Viorica Marica (Considerații generóle asupra altarului de la Jimbor), Corina Micul eseu (Icoane moldovenești din sec. XV/-XW/ In colecția Muzeului de artă al R* 5, România), Marin Popescu (bijuterii medievale cu forme per» sistente In Țările Române), Laur» Ungureanu (Arhitectura fl sculptura Palatului anffi din Cluj), Eugenia Antonescu (N. N. Tonitza șl pictura de la Durău), Doina Schobel (Despre începuturile graficii social-politice și publicitare la Camil Ressu).

Studiile monografice ale unor artiști mai puțin cunoscuți și încă insuficient cercetați, ca: lacovache Constantinescu, Karl Dbrschlag, Hans Eder, loan Bu-șița, Gheorghe Sîrbu, Dimitrie Hîrlescu și Eugen Pascu, cît și unele aspecte și date noi asupra activității unor cunoscuți artiști ca: Ion Negulici, Gheorghe Năstăseanu, Petre Alexandrescu, Gheorghe D. Mirea, Nicolae Tonitza, Octav Băncilă și Dimitrie Vîrbănescu au constituit tema unor comunicări care vor contribui |a îmbogățirea informațiilor privind istoria artei plastice din țara noastră.

Comunicările referitoare la con

solidarea și restaurarea unor opere de artă, deși mai puține la număr în această sesiune, au consemnat unele rezultate prețioase în această importantă activitate de revalorificare a patrimoniului muzeal. Astfel, spre exemplu, Elena Urdăreanu a prezentat date în legătură cu restaurarea a două tablouri aparținînd Muzeului Brukenthal, iar Ortansa Stoica a înfățișat noi procedee folosite în recuperarea unor lucrări de grafică.

Comunicările consacrate unor reconsiderări și identificări de opere de artă au trezit, ca întotdeauna, un viu interes.

Comunicarea lui Teodor lone-scu, șeful Galeriei de artă a Mu
zeului Brukenthal, a avut drept obiect identificarea unui tablou
de Rubens. Tabloul, reprezen-tînd pe Diana cu nimfe întor-cîndu-se de la vînătoare, a fost atribuit mult timp celebrului pictor flamand. Cu tonte acestea, la începutul secolului nostru, el a fost catalogat ca o lueraro de Wouters, elev al acestuia, flgurînd astfel pînă în zilele
1
noastre. Noua Identificare se bazează pe un desen do Rubens, cumpărat anul trecut de Cabinetul do stampe al Muzeului do artă din Amsterdam, în caro sînt schițate nimfele din tabloul tibian, cît șl pe un document al vremii care atestă existența
rukenthal.
în atelierul artistului a unui tablou Identic ca stil șl tehnică cu cel din Muzeul

Studii temeinice șl îndelungate au condus-o pe Liza Dama-dian, muzeograf ia Secția do grafică a Muzeului de artă al Republicii, la stabilirea paternității unui desen anonim din Cabinetul de stampe al muzeului republican. Desenul, aparținînd lui Taddeo Zuccaro, s-a dovedit a fi un studiu premergător, executat de artist pentru frescele cupolei Bisericii Santa-Maria della Consolazione din Roma (1552— 1556).

Anatol Teodosiu, specialist ia Galeria a Muzeului de artă al
muzeograf universală Republicii,

UN TABLOU NECUNOSCUT DE CONSTANTIN LECCA ÎN R. P. BULGARIA

Cu prilejul unei călătorii de studii întreprinse în Republica Populară Bulgaria, am descoperit într-o colecție particulară din Sofia un tablou al pictorului Constantin Lecca. Tabloul (ulei pe pînză, 0,920 X 0,710) este semnat, îndreaptă jos cu negru brun, Lecca, și datat abia vizibil, cu aceeași culoare, 1857. Este vorba de portretul lui Dimităr Alekov Krastici, demnitar cunoscut în viața publică a Bulgariei după proclamarea independenței. Acesta a avut legături cu Țara Românească, lucrînd o vreme ca reprezentant al unei firme bulgare la București, timp în care a fost portretizat de Constantin Lecca.

Lucrarea de față se apropie» atît în ceea ce privește concepția, cît și tehnica, de un tablou atribuit lui Lecca, aflat în Muzeul de Artă al Republicii» șl anume Portretul Iul Ion Lecca (ulei pe pînză, 0,850 X 0,675).

Similitudini evidente însă relevă analiza comparativă a Portretului Iul Dlmltăr Alekov Krastici șl a Portretului Iul Alecu Raccatti (ulei pe pînză, 0.920x0,710), semnat șl datat dreapta jos cu negru. Lecca, 1856, aflat la Muzeul de arcă din Cluj. Ambele tablouri datează din aceeași perioadă de creație a artistului, au dimensiuni Identice și numeroase caracteristici comune.

BBATRICB eÇDNARlK

bazîndu-se pe date noi, culese cu prilejul unor călătorii de documentare în U.R.S.S., R.D.G. și R.F. a Germaniei, a reușit să stabilească autorii a trei picturi flamande din patrimoniul muzeului :

Gortzius Goldorp, David de Heem cel Bătrîn șl Pleter van Mol, lucrări care figurau sub alte atribuiri.

Trebuie subliniat faptul că, deși nu toate comunicările s-au ridicat la ținuta științifică corespunzătoare, unele suferind de prea mult descriptivism, iar altele redueîndu-se la simple conferințe despre arta, această sesiune a marcat un progres.

VICTOR PAIANO

CONSTANTIN LECCA: Portret de bărbat — ulei

ȘTEFAN LUCHIAN

On a célébré cctto année le centenaire de la naissance d'un des plus grands peintres roumains, Ștefan Luchian (1868— 1916). L'auteur de l'article considère la peinture de Luchian comme l'une des plus hautes expresions du spirituel dans l'art. Luchian a recréé, par des intuitions personnelles, les sens de l'évolution de la peinture moderne. Il a atteint en effet des solutions formelles apparentées à celles d'un Manet ou d'un Degas, d'un Gauguin ou d'un Cézanne, offrant à notre peinture, avec l'autorité d'un exemple, la première synthèse moderne de la forme. Mais par la même vertu de l'authenticité, il réalisait les tendances fondamentales de la vision moderne dans les confins de ce sentiment de la formé, propre à la vieille tradition picturale de son pays ; c'est ici que l'on trouve ta signification historique ' majeure de la création de Ștefan Luchian.

Au-delà de l'insolite d'une géographie plastique extérieure, l'originalité de son art est d'une toute autre nature; elle résulte de l'intensité d'une vie intérieure.

*   ·   * a a

_ I > t

COORDONNÉES ACTUELLES ' ' DE LA CRITIQUE D'ART

Au cours de cette conversation, le critique Eugen Schl-leru constate d'abord que, dans te monde entier, la critique d'art de nos jours est entrée dans l'âge de la remissivlté. C'est-à-dire que, sauf quelques heureuses exceptions, elle se refuse, on pourrait dire programmatlquement, d'élaborer des jugements de valeur, se résumant uniquement à des jugements d'existence. Le phénomène s'explique par la peur des critiques de faire des prognostiques éronés, qui seront infirmés dans l'avenir.

Eugen Schlleru croit nécessaire de considérer le phénomène artistique comme un phénomène culturel, de le replacer dans la plasme de l'histoire vivante dont II est issu. Cela réclame, bien entendu, une riche Information, une profonde et multilatérale culture, une méthodologie adéquate.

Eugen Schlleru se pronnonce aussi contre Us tendances vers risolationlsme dans la critique d'arc de nos jours, Son plaidoyer pour une confluence de cette critique avec la critique littéraire, théhrale, cinématographique est plus que convaincant.

L'EXPOSITION DE TAPISSERIE

Faisant lo tour d'horizon de l'exposition de tapisserie ouverte au début de cette année, Olga Bușncag caractérise la manifestation comme une exposition-test, qui témoigne plutôt d'une situation, d'un stade général du développement do cet art, que do ses réalisations majeures. Après avoir souligné l'apport des artistes qui se sont dédié, depuis longtemps, avec succès à la tapisserie (Mimi Podeanu, Geta Brãtesco, Simona-Vasiliu Chlntilă, Theo-dora Moisesco-Stendif Ileana Balotă), l'auteur révèle la présence de plus en plus prégnante des peintres dans le domaine de la tapisserie. La remarquable tapisserie exécutée par Mircea Milcovici, Maria Meșteru, Barbu Nițesco, puis celles de Ion

Stendi, Ion Pacea, Ion Gheorghiu, Șerban Gabrea et d'autres se sont distinguées par leur équilibre esthétique et technique.

• ‘ . ».

LE VRAI .MORANDI

Deux années se sont écoulées depuis la mort du grand artiste italien Giorgio Morandi. L'historien et critique d'art Giuseppe Marchiori lui consacre à cette occasion l'article intitulé « Le vrai Morandi».

En évoquant la vie isolée de Partiste, la légende créée . , autour de ! sa personnalité, Marchiori révèle le rapport entre l'homme et l'œuvre. Quant à son art, qu'il estime difficile à être compris au-delà des frontières de l'Italie, le critique remarque que, brisant tous les canons du dessin, Morandi fait vivre les formes closes, en les intégrant dans le milieu ambiant par une uniformisation poétique de la lumière. Les infinies variations tonales sur le thème des objets (propres à l'art de Morandi), avec leur mise en page frontale ou au centre de la toile, sur un fond clair, prouvent les inépuisables recherches de l'artiste dans une seule direction.

Peinture dense, en couches successives, élaborée ou spontanée, selon le cas ; peinture en tonalités précieuses, subtiles, dominée par un équilibre harmonieux, telle fut la peinture de Morandi jusqu'en 1960. Une peinture des profondeurs, miroir d'une Intelligence et d'une âme qui condamnent la fantaisie dans ce qu'elle a d'extérieur et de facile. Les « Innovations » de Morandi occupent une place plus modeste. Morandi ne pourra être jamais considéré comme un novateur tel que Matisse ou Picasso, Il fut fidèle à une conception stylistique, dont il avait Implacablement fixé les limitai. Et ces limites II ne les a jamais dépassées, Jusqu'en 1963, quand la matière apparaît raréfiée, basée sur des gammes tristes, de gris et de bruns, plongée dans une profonde mélancolie. Le schéma corn-positionnel est réduit à une extrême simplicité, à une apparence de pauvreté, dominé par un sentiment de renoncement, par un puissant désir de purification totale. A la fin de l'article, l'auteur fait l'éloge de l'atticisme de la conception et de la vision de l'artiste. Morandi demeure un maître de l'équilibre, de la mesure, de l'harmonie.

EXPOSITION D'ART DE LA
R.F. DE L'ALLEMAGNE

Dans l'article consacré à la remarquable exposition d'art de la R. F. de l'Allemagne, organisée récemment à Bucarest, Dan Grigoresco s'occupe des différentes tendances manifestées dans l'art plastique allemand contemporain.

Greffées, souvent, sur le tronc de l'expressîonisme, de nombreuses suggestions de l'art européen et américain ont été finement assimilées par les artistes allemands. Quoiqu'elle eût reflété le goût de son organisateur et fût basée, donc, sur un critère subjectif, l'exposition a été à même de suggérer avec conviction tout un paysage artistique contemporain.

Λ » 0

DEMARCHES DE L'ART CONTEMPORAIN

Sollicité par notre rédaction, le critique, poète et essayiste japonais Tadao Takemoto, après nous avoir partagé ses impressions sur sa visite en Roumanie, fait un exposé sur l'art et l'architecture japonais contemporains, en commentant quelques unes des principales tendances de la pensée plastique qui se confrontent sur le plan mondial. L'auteur apprécie que le phénomène le plus caractéristique de l'art japonais contemporain est — comme sur d'autres méridiens d'ailleurs — l'utilisation par les artistes des plus différents matériaux

industriels, plus proches des masses et de notre temps. Ce mouvement général où les artistes abandonnent leur palette et leur pinceau pour leur substituer tous les fruits de la technologie moderne — les produits synthétiques chimiques, les métaux légers, le néon, le bruitage, le moteur, etc, — semble exprimer leurs doux volontés aidantes, quelquefois Inconscientes, Premièrement, U volonté de communiquer avec le plus grand nombre d'hommes possible à travers les matières que connaissent le plus grand nombre d’hommes possible ; deuxièmement, la volonté de commencer, afin d’établir la nouvelle notion de l’homme, par laisser celui-ci se dissoudre dans l’univers des objets pour qu’il devienne le maître ensuite. Il ne s’agit plus de cet acte de projeter sur la toile l’interprétation plus ou moins sensorielle du monde, mais au contraire de projeter en nous le monde objectif. Inconnu, imperceptible et toujours se développant, comme cet univers suggéré par la théorie de la relativité. L’image de i’Homme ne nous sera donnée qu’après cette opération d’écoute passive et totale, pareille à l’écoute par le radar.

Quant à l’architecture contemporaine japonaise, plus liée " aux vieilles traditions nationales, l’auteur affirme qu’elle représente une résurrection, dans un espace moderne, de la vieille spiritualité. La nouvelle vision de l’espace exige la réalisation d’une harmonieuse liaison entre l’architecture et l’urbanisme, but auquel tendent les grands créateurs de partout.

Répondant à une question concernan t les prind paies tendances de la pensée plastique contemporaine, qui se confrontent sur le plan mondial, Tadao Takemoto cite Tange qui affirme: « Dans le domaine économico-technique, nous pouvons bien avoir confiance . en nous-mêmes; mais non pas, en ce qui concerne l’effet métaphysique qui en émane ». Cet aveu, fait par le plus grand architecte du Japon, est révélateur.

A New-York, à Venise, à Paris, à Sao-Paulo. à Tokyo, tend à se former une vaste zone de civilisation dont l'expression artistique paraît se ressembler, s’unifier, avec un rythme accéléré ; et cette ressemblance — qu’on l'appelle « Art Op », « Art Pop » ou enfin « Art Stop >. comme on s'amuse de le dire — est encore loin d’être le «style de l’époque», bien qu’elle puisse être appelée « l'enfant de l'époque ». Il est à remarquer que ces formes d'arc ont été créées pour la première fois par un pays sans Moyen Age : les Etats Unis. U me semble qu'il leur manque» souligne l'auteur, aussi bien qu'à tant d’autres mouvements artistiques modernes, d’abord, le souci de l’étemelle question : < D’où venons-nous, et où allons-nous! »; il souligne par ailleurs que ces arts nouveaux ne connaissent pas encore I adhésion de leurs vrais amateurs: le peuple».

A la fin, le critique se réfère à I Exposition Universelle qui aura lieu à Tokyo en 1970. et qui se propose d'exprimer les réalisations et le progrès tb la civilisation contemporaine.

SOMMAIRE

СОДЕРЖАНИЕ

;i \
* Ольга Бупіняг
Выставка тканей 1968
Giuseppe Marchiori
Le vrai Morandi
Джузеппе Маркиори
Подлинный Моранди
' Дан Григореску
L’exposition d’art plastique de la R· F. de l’Allemagne
Arch. Florica Vasitesco
Les joyaux de Florica Fărcașu
Ateliers
Dora Bucur» Gh. Ionesco» C. Pilluță
Tadao Takemoto
Démarches de l’art contemporain

Республики Германии
f
Арх. Флорика Василеску
Драгоценности Флорики Фэркашу
Ателье
Дору Букур» Г. Ионеску, К. Пилиуцэ
Тадао Такемото
Проблемы современного искусства
33 .
Хроника изобразительного искусства
37
II н ф о р м а ц и я
38 Р с ц е н з и и
13
iб
18
24
33 зт
38
Сов variar· Ii Ștefan Luchian i Chrysanthèmes d’automne — huile (Collection Zambacclan)) Pavots » huile (Collection lonafco)i Oeillets—> huile (Collection C» Batlliade)t Animo· ne»— huile (Collection du Musée de Brațov)i Chrysanthèmes d’automne — huile (Collection Mlhal Bredlceanou) | Animo· nes —huile (Collection du Musée de la République)
Сввvегівге IVi Șerban Cabreai Composition — tapisserie
На первой станице оЗложкй: ШТЕФАН ЛУКИАН.
Хризантемы. Масло—Коллекция Замбакчапа ; Маки. Масло» Коллекция Понатку $ Гвоздики. Масло—Коллекима Анемоны. Масло-Коллекция Братовского музея; Хризантемы. Масло» Кол лекция Михая Бредичану; Анемоны. Масло» Коллекция Музея Реепублики * '
Н» четпертоii стрьппцс обложки: UlEPlìAH ГАЫ‘Я Композиция. Ткань "

AbufwnwHWf Id 104 p» Ц funi, b| Ю3 p» 6 luni
71.61. · Adm lni.trați. i Umunta Artelor PtaMici. Cuba Victori·» 155. «leton ț 6.35. Ol Tlpuruh Intnprlndarn «Atta Grafiti», Calea Șetban Vodă ПИЗ5. București
s